首都师范大学

博士学位论文

首都师范大学研究生部

首都师范大学　　论文分类号：I206

博士学位论文　　密　　级：无

近代曲辞研究

学科专业：中国古代文学

研究方向：魏晋南北朝隋唐文学

研究生姓名：袁绣柏

学　　号：2020101012

导　　师：吴相洲 教授

提交日期：2005 年 5 月

内容摘要

本论文共分为五个部分：

绪言部分简要介绍了有关近代曲辞的研究状况，在提出问题的基础上，阐述了本文的研究方法及主要内容。

第一章是近代曲辞的文献学研究。论文依据郭茂倩对《乐府诗集》中“近代曲”的理论界定，认为“近代”与“杂曲”这两个概念是判定“近代曲”这一概念的基本要素，从而确定了“近代曲辞”的含义。在此基础上，本文对郭茂倩收录的近代曲辞加以认定，并通过补充及勘误，重新确定了近代曲辞的范围。

第二章是近代曲辞的音乐学研究。主要论述了三个问题。首先，本文以太常寺、梨园和教坊作为研究对象，对近代曲的表演机构进行了深入的考察；其次，以“近代曲”中的法曲作为基本切入点，通过对法曲流变的梳理，将法曲与法乐区别开来。并以《火凤》、《堂堂》、《圣明乐》等曲调作为研究对象，将存辞法曲的具体曲目逐一进行了考论，同时针对前人的观点提出自己的意见；再次，本文还考察了近代曲传播的阶段性特征。通过具体、深入的考察，笔者认为初盛唐时期的近代曲主要盛行于宫廷之中，所以宫廷是近代曲的传播中心；安史之乱以后，宫廷音乐遭到了极大的破坏，朝廷迫于现实政治的压力，对音乐政策也作出了一定的调整。在这种情况下，近代曲在宫廷中日益衰落，转而盛行于民间。因此，中唐以后，近代曲的传播中心由宫廷转向了民间。

第三章是近代曲辞的文学研究，主要探讨了四个问题。首先是以隋炀帝的《纪辽东》作为考察对象，在个案研究的基础上阐释隋朝南北文化的融合现象；其次，从近代曲辞的创作方式着手，重点讨论了近代曲辞对诗歌题材的影响；再次，本文以近代曲辞中的宫体诗作为主要研究对象，通过论述唐代宫体诗的入乐特征，阐释齐梁诗风在初唐继续流行的主要原因；最后，本文对薛道衡《昔昔盐》辞的创作时间以及《杨柳枝》主题的嬗变等具体问题分别进行了一定的个案分析。

结语部分对本论文所作的近代曲辞研究进行了总结。通过对近代曲辞的文献学研究，本文明确了近代曲辞的含义，确定了近代曲辞的收录标准。并在此基础上，对近代曲的表演机构、法曲、近代曲辞的流传等音乐学问题，近代曲辞对诗歌题材、诗歌风格的影响等文学问题作出进一步的阐释。

关键词：近代曲辞 表演机构 法曲 选诗入乐 宫体诗 《杨柳枝》

Abstract

This dissertation can be divided into five sections:

Preface briefly reviews the study of neoteric lyrics, and then puts forward main ideas and studying methods of this dissertation.

Chapter one examines neoteric lyrics from documentary point of view. By observing the collecting criteria of these lyrics in Yue-fu Poem Anthology, it focuses on two concepts---neoteric and sundry lyrics, which are two important concepts in determining whether it is a neoteric lyric or not. Based on this concept, it redetermines the sphere of neoteric lyrics, by adding new items and correcting wrong ones in Yue-fu Poem Anthology edited by Guo Maoqian.

Chapter two studies from a musical point of view. There are three sections in this part. First, according to different kinds of musical offices to which the performers belong, neoteric lyrics is divided into three forms: Tai-Chang Palace Music, Jiaofang Pop Songs, Fa Lyrics in showplaces. Second, by reviewing developing history of Fa Lyrics in Neoteric lyrics, the author distinguishes Fa Lyrics with Fa Music, and then, taking several Fa Lyrics as examples, like Huofeng, Tangtang, and Shengmingyue, the author identifies one by one the names of all Fa Lyrics which have been kept till now. Third, though the central writing-place of Neoteric lyrics during the beginning and flourishing periods of Tang Dynasty is closely related with the palace, it moves, however, to the civilians after The An-shi Riot. Therefore, writing center of Neoteric lyrics must move from the palace to the civilians.

Chapter three is a discussion from the point of literature. Four questions are discussed here. Firstly, the cultural background of lyric's rising, that is, musical policies if Sui Dynasty. What's more, merging of southern and northern culture during this period is explored by taking the piece as typical examples---Ji Liaodong, written by Emperor Yang. Secondly, characteristics in mythos and contents of the poems which meet musical requirements are particularly discussed, by observing the poems' writing methods. Thirdly, the reasons why Palace Poems are still popular in early Tang Dynasty are explained, by recounting characteristics of Palace Poems which suit the musical forms. Fourthly, developing of mythos in the lyric Willow Branch and Xi Xiyan by Xue Daoheng are specially reviewed here.

Conclusion part gives a brief reviewing of the main questions discussed in the above three chapters: definition of neoteric lyrics, that is, what kind of lyrics could be called the name; questions related with music---its performers, central writing-places and Fa Lyrics; questions about literature---cultural background, mythos characters and contents.

Key words: neoteric lyrics, proformance organization,Fa Lyrics,choice poems suit the music,Palace Poems ,lyric Willow

目　　录

绪论 …… 1

第一章　近代曲辞的文献学研究 …… 6

第一节　近代曲辞的内涵及实际所指 …… 6

一、近代曲的两个基本要素 ……6

二、近代曲辞与杂曲歌辞 ……8

第二节　近代曲辞的订补 ……12

一、误　收 ……12

二、略　收 ……17

三、漏　收 ……23

第二章　近代曲辞的音乐学研究 ……40

第一节　近代曲的表演机构 ……40

一、太常寺 ……41

二、梨　园 ……47

三、教　坊 ……48

第二节　法曲及相关问题 ……51

一、法曲在隋唐的历史变迁 ……51

二、法曲与法乐 ……57

三、法曲曲目详考……59

第三节　近代曲流行的阶段性特征 ……70

一、隋朝：近代曲的兴起 ……70

二、初盛唐时期：近代曲在宫廷的盛行 ……74

三、中晚唐时期：近代曲在民间的盛行 ……79

第三章　近代曲辞的文学研究 ……85

第一节　隋朝近代曲辞的风格 ……85

一、《纪辽东》的历史考证及其歌辞风格 ……85

二、南北文风的融合对隋辞创作的影响 ……89

第二节 近代曲辞的创作方式对唐代诗歌的影响 ……91
一、“选诗入乐”对诗歌的改造 ……92
二、“选诗入乐”对诗歌题材的影响 ……95
三、近代曲“依声填辞”与词的关系 ……99

第三节 近代曲辞创作对初唐诗风的影响 ……101

第四节 近代曲辞具体作品研究 ……104
一、薛道衡《昔昔盐》创作时间再考 ……104
二、《杨柳枝》主题的嬗变 ……107

结语 ……111

参考文献 ……113

绪　论

一、 近代曲辞的研究状况

近代曲辞虽然是《乐府诗集》的一个类别，但在以往的乐府研究中，人们很少关注到它，因此对其系统性的研究也很少。其中成果最为显著者当是近代曲辞的文献学研究。

关于近代曲辞文献学研究的专著性成果，主要体现在任半塘的《唐声诗》一书中。在这部书里，作者虽然是从文献学的角度来探讨声诗入乐的问题，但其所研究的 134 个曲调中，有 64 调都是近代曲，占《乐府诗集》“近代曲辞”全部 86 调的 74%，比例极大。作者不但对每个曲调的“创始”、“名解”、“别名”、“音调”、“调略”、“律要”做了具体的介绍，而且还从曲辞、歌乐以及流变等方面对曲调进行了细致的考察。因此，《唐声诗》对于近代曲辞的文献学研究具有重要的参考价值。

《唐声诗》以唐代声诗作为研究对象，它所收录的范围是“唐代结合声乐、舞蹈之齐言歌辞——五、六、七言之近体诗，及其少数之变体；在雅乐、雅舞之歌辞以外，在长短句歌辞以外，在大曲歌辞以外，不相混淆。”[①]从《乐府诗集》中近代曲辞的收录情况来看，声诗的确占了绝大部分。但除声诗外，尚有部分杂言辞、大曲辞不可忽视。而且声诗中为清乐曲辞者，近代曲辞也一律未收。故二者之关系可见下表：

曲辞类别	唐声诗	近代曲辞
清乐声诗	●	
燕乐声诗	●	●
杂言曲辞		●
大曲曲辞		●

由上可见，唐声诗与近代曲辞之同备者，乃在燕乐声诗一类。杂言曲辞与大曲曲辞都是唐声诗范围之外者，所以《唐声诗》对近代曲辞的研究难免存在着一定的缺陷。首先，《唐声诗》没有阐释近代曲辞的含义，对于近代曲辞的形成因素以

① 任半塘《唐声诗》，上编，第 45 页，上海，上海古籍出版社，1982。

及发展特点也未涉及；其次，该书对某些曲调的考证存在偏颇或错误之处，如《火凤辞》本为中原之清乐，而《唐声诗》却认为该曲出于胡乐等；最后，该书侧重于文献研究，对近代曲辞在文学与音乐上的关系问题则没有探讨。

除了《唐声诗》以外，涉及到近代曲辞研究的著作还有王小盾的《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》和《唐代酒令艺术》。其中《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》关注了近代曲辞在隋朝的兴起，并指出南北文化的融合与新俗乐的繁荣是近代曲辞的产生背景。《唐代酒令艺术》通过研究酒令著辞的创作与表演情况，解释了酒宴歌舞对近代曲辞的影响。但是，这两部著作对近代曲辞的内涵缺乏深入的探讨。

其次，由于近代曲辞是以燕乐为依托的音乐文学，所以有关近代曲辞的音乐学专著，基本上都是关于燕乐的研究。如丘琼荪等人的《燕乐三书》、杨荫浏的《中国古代音乐史稿》、岸边成雄的《唐代音乐史的研究》、刘崇德的《燕乐新说》等，这些论著从纯音乐的角度对隋唐音乐制度、音乐理论、音乐机构以及燕乐流变进行了研究，使我们对近代曲辞所依托的燕乐体系有了比较全面的了解。但是他们对近代曲辞的创作、表演以及具体曲目的考察等问题研究得还不够深入。

近代曲辞具体曲调的音乐学研究以论文成果为主。其中关于曲调源流的文章有牛维鼎的《说〈思归乐〉调名的缘起》[①]，彭秀枢、彭南均的《〈竹枝词〉的源流》[②]，倪木兴的《〈竹枝词〉的渊源及其流变》[③]，傅如一、张琴的《民歌“竹枝”溯源:竹枝词新论之一》[④]，赵曼初的《〈浪淘沙〉源流》[⑤]，李晖的《论“踏歌”：唐诗民俗文化探源之二》[⑥]，吴旭的《论踏歌》[⑦]，李石根的《唐代大曲第一部——秦王破阵乐》[⑧]等；关于曲调乐谱的研究有陈应时的《敦煌乐谱〈水鼓子〉》[⑨]，庄永平的《敦煌乐谱〈水鼓子〉曲校勘与研究》[⑩]等；关于曲调拍式、唱法的研究有：庄永平《“何满子”词调拍式与词曲组合》[11]，张天健《〈渭城曲〉“阳关三叠”新解》[12]，邓宗舒《〈阳关三叠〉唱法探微》[13]，何昌林《侧商调里唱“伊州”》[14]等；还有关于曲调流传的论文，如陈四海的《从〈秦王破阵乐〉谈音乐的传播与传承》[15]等。

---

① 牛维鼎《说<思归乐>调名的缘起》，《安徽大学学报》，1982年第2期。
② 彭秀枢、彭南均《<竹枝词>的源流》，《江汉论坛》，1982年第12期。
③ 倪木兴《<竹枝词>的渊源及其流变》，《泉州师专学报》，1983年第2期。
④ 傅如一、张琴《民歌“竹枝”溯源:竹枝词新论之一》，《山西大学学报》，1993年第4期。
⑤ 赵曼初《<浪淘沙>源流》，《吉首大学学报》，1993年第1期。
⑥ 李晖的《论“踏歌”:唐诗民俗文化探源之二》，《合肥教院学报》，1996年第1期。
⑦ 吴旭《论踏歌》，《中国典籍与文化》，1997年第2期。
⑧ 李石根《唐代大曲第一部——秦王破阵乐》，《交响》（《西安音乐学院学报》），1997年第1期。
⑨ 陈应时《敦煌乐谱<水鼓子>》，《中国音乐》，1995年第2期。
⑩ 庄永平《敦煌乐谱<水鼓子>曲校勘与研究》，《交响》（《西安音乐学院学报》），1998年第1期。
11 庄永平《“何满子”词调拍式与词曲组合》，《星海音乐学院学报》，1994年第1期。
12 张天健《<渭城曲>“阳关三叠”新解》，《广西大学学报》，1995年第5期。
13 邓宗舒《<阳关三叠>唱法探微》，《中国音乐》，1992年第2期。
14 何昌林《侧商调里唱“伊州”》，《新疆艺术》，1982年期5期。
15 陈四海《从<秦王破阵乐>谈音乐的传播与传承》，《中国音乐》，2000年第3期。

近代曲辞的文学研究也都散见于各类论著之中，而且这些成果主要集中于曲辞思想及艺术风格的研究。如游国恩的《中国文学史》，袁行霈、罗宗强的《中国文学史》，邓敏文《中国南方民族文学关系史》等著作在论述王维、高适、岑参、李白、刘禹锡、白居易等人的诗歌作品时，都曾涉及到近代曲辞中个别曲辞的思想或艺术风格；在萧瑞峰《刘禹锡诗论》等关于唐诗研究的专著中，对近代曲辞中的诗歌也有很多阐述。与之相关的论文成果也屡见不鲜。如邓元煊《王翰〈凉州词（葡萄美酒）〉一解》[①]，刘德华《王翰〈凉州词〉的情调是“豪放”吗》[②]，孟庆林《说王之涣的〈凉州词〉》[③]，陈良运《接受美学与〈凉州词〉》[④]等。但这些成果都是从诗歌研究的角度出发，对曲辞进行的是纯文学的探讨。

从乐府的角度对近代曲辞进行文学研究的成果较少。如梁启超的《中国之美文及其历史》，王易的《词曲史》，罗根泽的《乐府文学史》，朱谦之的《中国音乐文学史》，杨生枝的《乐府诗史》，陆侃如、冯沅君的《中国诗史》等著作都是从文学史的角度对隋唐乐府进行的整体性研究，其中涉及到近代曲辞的内容并不多，而且相关论述也大多比较空泛。

对近代曲辞研究取得突破性进展的专著是吴相洲师的《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》。该书从诗与乐的关系入手，对唐代初、盛、中、晚四个时期的歌诗传唱情况分别进行研究，确定了歌诗传唱在唐诗创作中的地位和作用。其中近代曲辞是唐代歌诗的主体，所以本书中有大量针对近代曲辞的研究。如关于近代曲辞与初唐近体诗形成的关系，近代曲辞与盛唐边塞诗的关系等等，都是前人忽略的重要问题。通过这些研究，该著极大地拓宽了近代曲辞的研究领域，但还有进一步开拓的空间。如关于唐代宫体诗的入乐特征与其时近代曲的兴盛、近代曲歌辞创作中“选诗入乐”方式对诗歌题材的影响等等，该著虽有提及，但还没有形成深入、细致的探讨。

由上可见，近代曲辞的研究成果主要体现在个别曲调或曲辞的考察之中，而系统性的研究则明显不足，与之相关的许多问题也亟待解决。如什么是近代曲辞？近代曲辞的收录范围是什么？近代曲的表演机构有哪些？近代曲传播的特征又是什么？近代曲辞在创作上有哪些独特之处？它对唐代诗歌创作产生哪些影响？这些都是值得关注的重要问题。本文的探讨，主要就集中在这些方面。

---

① 邓元煊《王翰<凉州词（葡萄美酒）>一解》，《祁连学刊》，1990 年第 2 期。
② 刘德华《王翰<凉州词>的情调是“豪放”吗》，《苏州大学学报》1984 年第 4 期。
③ 孟庆林《说王之涣的<凉州词>》，《齐齐哈尔师范学院学报》1984 年第 1 期。
④ 陈良运《接受美学与<凉州词>》，《名作欣赏》，1989 年第 3 期。

二、本文的研究方法与主要内容

在前人研究的基础上，对《近代曲辞研究》这个论题，本文的研究采用了文献学、音乐学、文学相结合的方法。虽然在研究的过程中，三者侧重点有所不同，但其中心都是为了寻找音乐与文学之间的关系。所以，综合研究的目的是为了更全面、更清晰地阐释近代曲辞作为一种音乐文学的价值所在。

首先是关于近代曲辞的文献学研究。本论题的研究对象为郭茂倩《乐府诗集》中的“近代曲辞”一目。而且在乐府歌诗中单独列出“近代曲辞”一类，也正是始于郭茂倩的《乐府诗集》。在此之前的乐府分类，无论是汉明帝时期的简单疏略，还是宋郑樵《通典》中的繁复琐细，都没有“近代曲辞”这一类别。所以本文立足于《乐府诗集》，从郭茂倩对这一概念的界定入手，确定近代曲辞的本质特征。

由于《乐府诗集》是目前所能见到的最完备的中国古代音乐文学总集，其歌辞的选录、分类不仅具有文献上的价值，同时也体现了中国古代音乐的实际状况，因此，对其选录、分类情况的订补具有极其重要的文学和音乐学价值。本文以近代曲辞的概念作为限定条件，对《乐府诗集》中的近代曲辞进行了深入的考察，找到郭茂倩具体收录上的缺陷，即误收、略收与漏收三种情况，并一一作以说明，以期能为相关研究提供一定的参考。

第二，从音乐的角度研究唐代文学的创作，具体到近代曲辞这一类别中，还必须对近代曲本身的音乐情况进行更为深入的考察。也就是要进行近代曲辞的音乐学研究。而从音乐对文学产生影响的途径来说，音乐的表演者是其中的一个重要因素。他们的地位和水平在很大程度上决定了乐曲及其歌辞传播的范围和程度，进而决定了音乐影响文人及其创作的具体途径。又因为近代曲的表演者主要集中在朝廷的音乐机构中，因此本文以太常寺、梨园和教坊作为研究对象，对近代曲的表演机构进行了深入的考察。

通过考察我们发现太常寺与教坊所表演的近代曲比较繁多，而且从表演的乐曲来看也没有形成比较鲜明的类别特征。只有梨园比较独特，它几乎就是专门演习法曲的音乐机构。就这点而言，梨园的法曲乃是所有音乐机构表演的近代曲中最有整体特点的一种娱乐音乐，所以本文在考察近代曲表演机构的基础上对法曲展开了比较具体的研究。

在探讨上面两个问题的过程中，笔者注意到，近代曲的传播呈现出阶段性的特征。近代曲在隋代的兴起，与隋炀帝对音乐的喜爱以及所采取的文化政策有很大关系。而在初盛唐时期，近代曲主要盛行于宫廷之中，并且被适用于宫廷生活的很多场合；随着安史之乱的爆发，唐代宫廷音乐机构遭到了极大破坏，大量的音乐人才逐渐丧失。在这种情况下，唐代朝廷迫于现实政治的压力，对既有的音

乐政策作出了部分调整。所有这些因素都导致了近代曲在宫廷的衰落，从而使近代曲的传播中心逐步转向了民间。因此，在中晚唐时期，近代曲主要盛行于民间，而不是宫廷。

第三，近代曲辞作为一种音乐文学，它的曲调与曲辞之间有着不可分割的联系，对这种联系的探寻可以帮助我们揭示唐代音乐对文学创作的某些影响。所以在近代曲辞的文学研究中，既有针对具体曲辞所作的纯文学研究，又有音乐与文学相结合的研究，而且以后者为研究重点。其中关于近代曲辞的纯文学研究主要集中在隋辞的探讨上。因为隋朝虽然是近代曲的发端，但是现存近代曲辞的数量非常有限，从中很难找到音乐对诗歌创作的影响，所以文章从隋炀帝、王胄《纪辽东》的内容入手，结合曲辞的创作背景，通过对其征高丽事件的重新评价以确定歌辞的风格；并在此基础上论述了隋朝南北文风的融合在近代曲辞中的反映。

在音乐与文学相结合的研究中，文章从新的视角对文学史上的问题进行了探讨。首先，本文从近代曲辞的创作方式入手，通过对入乐诗歌的具体分析，找到诗歌传唱对诗歌创作的影响。其中最有价值的发现是，乐工在选诗入乐时不仅对诗歌有形式上的要求，而且对诗歌的题材也有严格的标准。即，被选入大曲的诗歌必须以边塞、闺阁和饮宴题材为主。这在一定程度上决定了诗人的创作倾向，进而对唐代诗歌的创作题材产生影响。其次，本文从研究近代曲辞中的宫体诗入手，通过探讨入乐宫体诗在音乐上的特征，找到音乐对初唐诗风的作用及影响。通过考察，笔者发现初唐宫体诗的盛行与其普遍入乐有关，诗歌的风格在很大程度上是由音乐风格决定的。

最后笔者针对近代曲辞中《昔昔盐》和《杨柳枝》两调的具体歌辞略作考论，通过个案研究，以期能对相关问题的深入探讨有所裨益。

由于学识有限，本文尚有许多不足之处，笔者将在论文修改的过程中逐步使其完善，并恳请学术前辈多加指教。

第一章　近代曲辞的文献学研究

本论题的研究对象为郭茂倩《乐府诗集》中的近代曲辞。而在乐府歌诗中单独列出近代曲辞一类，也正是始于郭茂倩的《乐府诗集》。在此之前关于乐府的多种分类中，并没有近代曲辞这一类别。[①]所以，近代曲辞是乐府歌诗中比较特别的一个种类。而且郭茂倩这个独树一帜的提法，也没有得到后人的广泛认同。如梁启超在综合前人分类方法的基础上，对乐府诗所进行的重新分类就没有近代曲辞。[②]而陆侃如更是直接指出《乐府诗集》中的琴曲、近代曲、杂歌谣、新乐府等类别应该废弃，因为其中近代曲所谓的“近代”，完全是宋人的口吻，“我们生居今日，当然不必采用这个分别了。”[③]这种现象促使我们在探讨具体的研究对象之前，首先需要对近代曲辞这一类别本身作出明确的界定。

第一节　近代曲辞的内涵及实际所指

一、近代曲的两个基本要素

针对陆侃如等人对近代曲辞这一类别的质疑，我们在探讨近代曲辞的内涵时，首先最应注意的就是郭茂倩对这一概念的理论界定。根据《乐府诗集》“近代曲辞”的序言可知，近代曲辞是以“近代曲”为依托的入乐歌词，所以辨析近代曲辞的关键也就是要了解“近代曲”的具体内涵。而郭氏曰：“近代曲者，亦杂曲也，以其出于隋、唐之世，故曰近代曲也。”[④]据此可知，在郭茂倩对“近代曲”的界定中，“近代”这个时间概念和“杂曲”这个音乐概念是最重要的基本要素，二者共同限制了近代曲的范围。

从时间的限度来看，近代曲所谓的“近代”主要应该是指隋、唐两代，郭茂倩明确指出近代曲“出于隋、唐之世”就是这个意思。但人们对“唐”常常有两

---

① 关于历代乐府歌诗分类法的介绍，可以参考梁启超的《中国之美文及其历史》，第27—57页，北京，东方出版社，1996；陆侃如的《乐府古辞考》，《陆侃如古典文学论文集》，第706—709页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 参见梁启超《中国之美文及其历史》，第57页，北京，东方出版社，1996。

③ 参见陆侃如《乐府古辞考》，《陆侃如古典文学论文集》，第708页，上海，上海古籍出版社，1987。

④ 宋郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第832页，上海，上海古籍出版社，1998。

种理解，一种是将唐五代通称为唐，如任半塘先生的《唐声诗》实际就是指唐和五代的声诗；另一种则专指唐代，如《旧唐书》与《旧五代史》就明显区分了唐和五代。郭茂倩在“近代曲辞”一目中，主要收录了隋唐两代的曲调和歌辞，但其中也有十四首歌辞是五代之作（《竹枝词》二首，《杨柳枝》十二首）[1]。那么，郭茂倩所谓的近代曲是否也包括了五代呢？我认为答案是否定的。虽然《乐府诗集》该类别下所收录的十二首歌辞是五代人所作，但无论是《竹枝词》还是《杨柳枝》，其乐曲的出现都在隋唐之世，而不是五代。而且，在这一类别中，郭茂倩并没有收录任何产生于五代的曲调。这足以证明郭茂倩所确定的近代曲的概念中并不能容纳产生于五代的乐曲。所以，“近代曲”就时间限度来说，主要是指产生于隋唐两代的曲调，并不包括五代的新曲。

尽管如此，也并不意味着《乐府诗集》将隋唐之世出现的所有新兴乐曲都称作近代曲。如《三阁辞》为唐刘禹锡所创，但《乐府诗集》将其收入到清商曲辞一目中。之所以如此，是因为郭茂倩利用“杂曲”这个音乐概念对近代曲的范围作出了进一步的限定。换句话说，近代曲之所以能够从隋唐两代所有新兴的曲调中独立出来，很大程度上可能是因为它们的杂曲属性。由此可见，“杂曲”这一概念对于近代曲内涵的界定来说意义极为重大。

那么，什么是“杂曲”呢？郭茂倩曰“杂曲者，历代有之”，可知他对这一概念的界定受到了传统看法的影响。因此我们有必要对郭茂倩之前以及同时的“杂曲”概念作以说明。在传统的看法中，“杂曲”在不同的情境具有不同的内涵，大致来说，可以概括为以下几种情况。

一、指与雅乐相对的新声。沈约《宋书·乐志》曰：“吴哥杂曲，并出江东，晋、宋以来，稍有增广。……凡此诸曲，始皆徒哥，既而被之弦管，又有因弦管金石，造哥以被之。”[2]又如刘勰《文心雕龙》曰：“《桂华》杂曲，丽而不经。”[3]《南齐书·王僧虔传》记载：“僧虔好文史，解音律，以朝廷礼乐多违正典，民间竞造新声杂曲。”[4]《旧唐书·音乐志》记载：“自周、隋已来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。”[5]这里的“杂曲”都是指兴起于民间的俗乐新声，它们不入正统雅音，故称作“杂曲”。在这种观念的影响下，某些后世已经成为“雅音”的乐曲，甚至还有可能重新被人称为“杂曲”。如清商三调到了宋齐之际已经被视为高雅之乐，王僧虔甚至认为它是最好的音乐，以致于“中庸和雅，莫复于斯”。[6]但王琦在注《李太白全集》时却将其

---

[1] 五代的两首《竹枝》是后晋孙光宪所作；十二首《杨柳枝》的作者情况分别是：后唐牛峤五首、后晋和凝三首、后晋孙光宪4首。请参见《乐府诗集》，第81卷，第862页和第869页，上海，上海古籍出版社，1998。

[2] 沈约《宋书》，第19卷，第549页，北京，中华书局，1974。

[3] 刘勰《文心雕龙》，第2卷，第101页，北京，人民文学出版社，1958。

[4] 萧子显《南齐书》，第33卷，第594页，北京，中华书局，1972。

[5] 刘昫等《旧唐书》，第29卷，第1068页，北京，中华书局，1975。

[6] 苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》，86—88页，济南，齐鲁书社，1982。

称作“杂曲”：“李白乐府本晋三调杂曲。其绝句从六朝清商小乐府来，至其气概，挥斥迥飙掣电且令人缥缈天际，此殆天授非人力也。”[①]这里的“晋三调杂曲”就是指清商三调。由此可见“杂曲”这一内涵的深入人心。

二、指声辞繁杂，不能明确所属类别的曲调。魏收的《魏书·乐志》云：“初，侍中崔光、临淮王彧并为郊庙歌词而迄不施用，乐人传习旧曲，加以讹失，了无章句。后太乐令崔九龙言于太常卿祖莹曰：‘声有七声，调有七调，以今七调合之七律，起于黄钟终于中吕。今古杂曲，随调举之，将五百曲。恐诸曲名，后致亡失，今辄条记存之于乐府。’莹依而上之。九龙所录，或雅或郑，至于谣俗、四夷杂歌，但记其声折而已，不能知其本意。又名多谬舛，莫识所由，随其淫正而取之乐署。今见传习，其中复有所遗，至于古雅，尤多亡矣。”[②]这里的“杂曲”当是指那些已经不能明确知道其类别所属的乐曲曲调。

三、指抒情寄兴之作。如庾信《有喜致醉》云：“杂曲随琴用，残花听酒须。”[③]宋陈亮《与叶丞相书》曰：“要是杂曲时举，虚文相临。未免悠悠度日，而又小人或得乘间正论，或以不合，使豪杰孤望，而谁与共成此功名哉。”[④]宋林正大所撰的《风雅遗音》，“皆取前人诗文，檃括其意制为杂曲”等。[⑤]且该类“杂曲”若为诗题，则有“杂诗”、“无题”之义，如徐陵《杂曲》诗，江总《杂曲》诗，施肩吾《杂曲》诗等。

由此可以看出，“杂曲”在历代不同的语境中具有不同的含义。而对于近代曲辞中的“杂曲”，郭茂倩的解释则非常独特，按其在杂曲歌辞序中所言：“或心志之所存，或情思之所感，或宴游欢乐之所发，或忧愁愤怨之所兴，或叙离别悲伤之怀，或言征战行役之苦，或缘于佛老，或出自夷虏。兼收备载，故总谓之杂曲。”[⑥]这是根据曲辞所表达的思想内容以及乐曲创作来源所作出的解释。他认为“杂曲”的歌辞题材繁杂、内容丰富，而且曲调的来源也具有多种途径。所以近代曲辞在某种意义上可以理解为曲调创作于隋唐时期的杂曲歌辞。题材繁杂与曲调来源不一是其两个重要特征。

二、近代曲辞与杂曲歌辞

杂曲歌辞与近代曲辞都具有题材繁杂，曲调来源不一的共同特征，故二者均属于“杂曲”范畴。但在《乐府诗集》中，郭茂倩却将近代曲辞与杂曲歌辞区别

---

① 王琦注《李太白全集》，第1551页，北京，中华书局，1977。
② 魏收《魏书》，第109卷，第2843页，北京，中华书局，1974。
③ 倪璠注《庾子山集注》，第4卷，第288页，北京，中华书局，1980。
④ 陈亮《龙川集》，第21卷，第684页，台湾，世界书局，1986。
⑤ 纪昀等撰《四库全书总目提要》，第200卷，第1831页，北京，中华书局，1965。
⑥ 郭茂倩《乐府诗集》，第61卷，第677页，上海，上海古籍出版社，1998。

开来，各自独为一类。这是很值得关注的一个问题。从收录特征来看，近代曲辞是《乐府诗集》十二大类中唯一一种以创作年代作为分类标准的类别，而且“近代曲”之说亦为郭氏之独创，前人未有用之。所以近代曲辞在全集中显得与其他类别极不协调。如萧涤非在整体上肯定了郭茂倩的分类方法时又指出：“惟‘近代曲’，似可合于‘杂曲’，‘近代曲者，亦杂曲也’，是郭氏已自言之。”[①]陆侃如本来就主张废弃近代曲辞这一目，在其与冯沅君合著的《中国诗史》中进一步指出：“应该删去与杂曲重复的近代曲”，“……当把这两类合并了”。[②]两人都倾向于认为近代曲辞与杂曲歌辞是同类关系，不该因为时代不同而将其分作两类。但是通过细致的分析，我认为郭氏在分类时并不只是着眼于时间的标准，两者在性质特征上也有很大的差别，所以郭氏作如是分类有其充分的理由。

关于近代曲辞与杂曲歌辞的区别，可以从以下几个方面进行说明。首先，二者的区别主要体现在曲调性质的判断上。近代曲辞因为时代近而有明确的曲调可考，如郭茂倩在《乐府诗集》“近代曲辞”序中云：

> 《荀子》曰：“久则论略，近则论详。”言世近而易知也。两汉声诗著于史者唯《郊祀》、《安世》之歌而已。班固以巡狩福应之事，不序郊庙，故余皆弗论。由是汉之杂曲所见少，而相和、铙歌，或至不可晓解。非无传也，久故也。魏、晋已后讫于梁陈虽略可考犹不若隋唐之为详。非独传者加多也，近故也。……凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。其著录者十四调二百二十二曲。又有梨园别教院法歌乐十一曲，云韶乐二十曲。肃、代以降，亦有因造。僖、昭之乱，典章亡缺，其所存者，概可见矣。[③]

而杂曲歌辞中所谓的“杂曲”，其曲调都不可确考。据《乐府诗集》第六十一卷记载：

> 自秦、汉已来，数千百岁，文人才士，作者非一。干戈之后，丧乱之余，亡失既多，声辞不具，故有名存义亡，不见所起，而有古辞可考者，则若《伤歌行》，……复有不见古辞，而后人继有拟述，可以概见其义者，则若《出自蓟北门》，……《驾出北郭门》，……其名甚多，或因意命题，或学古叙事，其辞具在，故不复备论。[④]

由上可知，秦汉以来，丧乱之余，杂曲多已亡失。所留者有四种类型，即声辞不具，仅留名者一；有古辞而声不存者二；无辞无声，后人据题意拟制者三；无辞无声，后人即事名篇者四。此四类歌辞均无曲调可考，故杂曲歌辞因无法考证其乐曲的音乐属性而无法进行分类。

---

① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第13页，北京，人民文学出版社，1984。
② 陆侃如、冯沅君《中国诗史》，第141页，济南，山东大学出版社，1996。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第832页，上海，上海古籍出版社，1998。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第61卷，第678页，上海，上海古籍出版社，1998。

由此可知，汉魏至于梁陈的“杂曲”都不如隋唐两世可考。隋唐两代，虽然“典章亡缺”，但“其所存者，概可见矣”，这说明近代曲辞中的“杂曲”，其乐曲的性质是明确的。就这点而言，近代曲辞与杂歌曲辞中的“杂曲”，其具体的内涵并不完全相同。

其次，也是最为关键的，近代曲在音乐体系上已经全然不同于前代之曲。前证杂曲歌辞的曲调已不可考，故对其无法分类。但隋唐杂曲的曲调不但可考，而且它们在音乐上都属于相同的一个体系——燕乐。所以在讨论这个问题之前，首先应对燕乐作一大致的说明。

“燕乐”又写作“宴乐”，出现极早。《诗经·小雅·鹿鸣》：“呦呦鹿鸣，食野之芩。我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴，和乐且湛。我有旨酒，以宴乐嘉宾之心。”[①]又《周易·上经》：“《象》曰：云上于天，需。君子以饮食宴乐。”[②]这里的“燕乐”都是指欢宴时演奏助兴的乐曲。

隋唐之际的“燕乐”，其内涵已经不像周朝燕乐那样单一。从目前的研究成果来看，隋唐之际的“燕乐”主要有以下几种含义。

第一，特指张文收创制的《景云河清歌》。《旧唐书·音乐志》：“（贞观）十四年，有景云见，河水清。张文收采古《朱雁》、《天马》之义，制《景云河清歌》，名曰燕乐，奏之管弦，为诸乐之首，元会第一奏者是也。”[③]这里的“燕乐”是一个专有名词，指具体的乐曲曲目。它是燕乐含义中最狭义的一种。

第二，指由隋七部伎发展而来的燕享音乐。《通典》第一百五十六卷：“宴乐，武德初未暇改作。每宴享，因隋旧制，奏九部乐。”[④]这里“九部乐”被称为“燕乐”。据《新唐书·音乐志》云：“燕乐，高祖即位，仍隋制设九部乐。”[⑤]“燕乐”的这种内涵是相对于雅乐而言，是周代“燕乐”内涵的延续，包括清乐在内。近代许多学者也都认同这一观点。如林谦三在《隋唐燕乐调研究》中认为：“燕乐是燕飨时所用的音乐，不问是胡是俗，凡隋高祖之七部乐，炀帝之九部乐，唐之九部乐（后为十部乐）及坐、立部伎等，皆可称为燕乐。”[⑥]

第三，指唐代音乐体系中，除去清乐以外的宴享音乐。从这个意义上说，“燕乐”的内涵既与雅乐相对，又与清乐相对。如沈括《梦溪笔谈》载：“自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”[⑦]葛晓音先生认同这一观点。她在《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》中指出：“燕乐当指隋唐之交新兴的俗乐，清乐则包括汉魏六朝所有的旧乐。只有在这个意义上，才可以视燕乐为词的音乐渊源。这就需

---

① 周振甫《诗经译注》，第4卷，第230页，北京，中华书局，2002。
② 王弼注《周易正义》，第2卷，第11页，北京，中华书局，1979。
③ 刘昫等《旧唐书》，第28卷，第1046页，北京，中华书局，1975。
④ 杜佑《通典》，第146卷，第3720页，北京，中华书局，1988。
⑤ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第21卷，第469页，北京，中华书局，1975。
⑥ 林谦三《隋唐燕乐调研究》，第123页，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1986。
⑦ 沈括《梦溪笔谈》，第5卷，第38页，上海，上海书店出版社，2003。

要划出时代的界线：燕乐之称虽然起源于周，原来因用于宴享而得名，但汉魏六朝的燕乐与隋唐的燕乐并不相同。例如清商曲辞在南北朝也用于‘殿庭宴享’，按用途来说可称燕乐，然而在隋唐之时却是清乐的主体。而隋唐之时的雅乐有时也用于宴享，如《旧唐书•音乐志》载：‘若燕设酺会，即御勤政楼。……太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下，鼓笛鸡娄，充庭考击。’可见已不能仅凭是否用于宴享这一点来判断其是否燕乐。”[①]

关于“燕乐”的界定，第一种是专称，不具有乐种上的意义，可以不论。第二、三两种解释都有一定的合理性。虽然清乐与新俗乐是相对的关系，但从应用的角度来说，二者都是用于宴享的音乐，所以广义的“燕乐”应当包括清乐与新俗乐。但是清乐在隋唐时期已经几近消亡，与日益庞大的新俗乐相比，它的地位在不断衰落。尽管在唐初的十部伎中，清乐还占有一席之地，但盛唐以后，随着二部伎的兴起，清乐则完全被排除于燕乐之外。这充分说明了新俗乐才是隋唐真正的燕乐，它左右着燕乐的发展，并代表了隋唐的音乐风尚。所以狭义上的燕乐不包括清乐。

近代曲辞所依附的近代曲全都是用作宴享的音乐，如郭茂倩在《乐府诗集》“近代曲辞”总题序中云：

> 隋自开皇初，文帝置七部乐：一曰西凉伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。至大业中，炀帝乃立清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部，乐器工衣於是大备。唐武德初，因隋旧制，用九部乐。太宗增高昌乐，又造宴乐，而去礼毕曲。其著令者十部：一曰宴乐，二曰清商，三曰西凉，四曰天竺，五曰高丽，六曰龟兹，七曰安国，八曰疏勒，九曰高昌，十曰康国，而总谓之燕乐。声辞繁杂，不可胜纪。凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。其著录者十四调二百二十二曲。又有梨园，别教院法歌乐十一曲，云韶乐二十曲。肃、代以降，亦有因造。僖、昭之乱，典章亡缺，其所存者，概可见矣。[②]

显然他似乎更倾向于认为近代曲所依附的音乐体系就是广义的燕乐。

但是从郭茂倩的收录情况来看，隋唐时期的近代曲并不包括清乐。如上节所述，他将刘禹锡所创的《三阁辞》就归入到了清商曲辞一类中。另外，清乐在唐武后长安以前一直作为宴享之乐存在于宫廷之中，当时的部分文士如阎朝隐、郭元振等人都曾经为这些乐曲新创过一些歌辞，但郭茂倩同样将这些歌辞归入清商曲辞一目中。这说明并不是唐代创作的所有宴享音乐的歌辞都可以归入近代曲。在郭茂倩的观念里，近代曲与清乐之间有着本质上的区别，所以近代曲是指不包

---

① 葛晓音《诗国高潮与盛唐文化》，第142页，北京，北京大学出版社，1998。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第832页，上海，上海古籍出版社，1998。

括清乐在内的宴享音乐，也就是指狭义上的燕乐。

综上所述，郭茂倩所谓的近代曲虽然从表面上被界定为隋唐之际的“杂曲”，但就本质上说，这一“杂曲”的内涵既与“雅乐”对立，又与“清乐”对立，实则是隋唐之际燕乐或新俗乐的代名词。从这个意义上说，近代曲辞实则就是隋唐之际的燕乐歌辞。明了这一点，就可以发现，近代曲辞之与杂曲歌辞尽管同属于和雅乐对立的俗乐，但杂曲歌辞主要是就那些在音乐曲调上无法明确其性质及渊源的乐曲而言，而近代曲辞则专指隋唐之际的燕乐歌辞，其音乐类别及曲调是可以确考的。从这个意义上说，萧涤非、陆侃如等人废弃、合并近代曲辞的观点都是值得商榷的，他们没有看到二者在表象之后的实质差别。

第二节 近代曲辞的订补

根据上节所述，郭茂倩所谓的“近代曲”这一概念，实则包括了三个限定条件。首先是曲调必须创制于隋唐时期，其次是必须适用于宴享，最后是不包括宴享之乐中纯粹的清乐。而且这三个条件必须同时得到满足，一首乐曲才可以称为“近代曲”。也正是因为从这三个向度对“近代曲”的内涵进行了界定，近代曲辞才得以与《乐府诗集》中的另外十一类别区分开来。

依据近代曲的三个限定条件，笔者对《乐府诗集》中的近代曲辞进行了深入的考察，发现郭茂倩在具体的收录过程中，还存在一定的缺陷，具体表现为误收、略收、漏收三种情况。由于《乐府诗集》是目前所能见到的最完备的中国古代音乐文学总集，其歌辞的选录、分类不仅具有文献上的价值，同时也体现了中国古代音乐的实际状况，因此，对其选录、分类情况的订补具有极其重要的文学、音乐学价值。有鉴于此，本文在这里拟对这一类别中的三种情况一一说明，以期能为相关研究提供一定的参考。

一、误收

“近代曲辞”一目中的误收者有两种情况，第一种是指本属于近代曲辞，而被郭茂倩误认作其他类别者。这种情况较少，只有两曲。

1. 扶南曲

在《乐府诗集》的第九十卷“新乐府辞”中，郭茂倩收录了五首王维的《扶南曲》。其辞如下：

翠羽流苏帐，春眠曙不开。羞从面色起，娇逐语声来。早向昭阳殿，君王中使催。
堂上青弦动，堂前绮席陈。齐歌卢女曲，双舞洛阳人。倾国徒相看，宁知心所亲。
香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御楼中。日暮归何处，花间长乐宫。
宫女还金屋，将眠复畏明。入春轻衣好，半夜薄妆成。拂曙朝前殿，玉墀多佩声。
朝日照绮窗，佳人坐临镜。散黛恨犹轻，插钗嫌未正。同心勿遽游，幸待春妆竟。

就新乐府的特征来说，郭茂倩显然认为《扶南曲》是“未常被于声”者。[1]但现存文献中的许多资料都可以证明，《扶南曲》在隋朝时便引进了中土，并一直延续至唐代，其辞所配的音乐属于燕乐，当是近代曲辞。

“扶南”是南蛮诸国之一，地处今日的柬埔寨及越南南部、泰国东南部。[2]据《晋书·四夷传》记载，其“西去林邑三千余里，在海大湾中，其境广袤三千里，有城邑宫室。人皆丑黑拳发，倮身跣行。性质直，不为寇盗，以耕种为务，一岁种，三岁获。又好雕文刻镂，食器多以银为之，贡赋以金银珠香。亦有书记府库，文字有类于胡。”[3]早在三国时期，扶南便开始向中国进行朝贡了，如《三国志·吴书·吴主传》曰：“（六年）十二月，扶南王范旃遣使献乐人及方物。”[4]“（岱）又遣从事南宣国化，暨徼外扶南、林邑、堂明诸王，各遣使奉贡。权嘉其功，进拜镇南将军。”[5]所以扶南的音乐从三国时期就已经传入中土了，只是当时并不成规模。直到隋炀帝平林邑时，中原才系统地吸纳了其音乐中的精华，并将之归入天竺伎中：

隋炀帝平林邑国，获扶南工人及其匏琴，陋不可用，但以天竺乐转写其声，而不齿乐部。……扶南乐，舞二人，朝霞行缠，赤皮靴。隋世全用天竺乐，今其存者，有羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、笛、筚篥、铜拔、贝。[6]

这里所谓的“天竺乐”是指乐器而言的。从记载中可以看出，扶南的乐器十分简陋，演奏时只是几种乐器的简单拼凑，这样就无法将乐曲的感染力表达出来，也

---

[1] 郭茂倩《乐府诗集》，第90卷，第955页，上海，上海古籍出版社，1998。
[2] 可参见《南齐书·东南夷列传》。萧子显《南齐书》，第58卷，第1014页，北京，中华书局，1972。
[3] 房玄龄《晋书》，第97卷，第2547页，北京，中华书局，1974。
[4] 陈寿《三国志》，第47卷，第1145页，北京，中华书局，1959。
[5] 陈寿《三国志》，第60卷，第1385页，北京，中华书局，1959。
[6] 刘昫等《旧唐书》，第29卷，第1069—1070页，北京，中华书局，1975。

不能满足宫廷演奏的需要，所以“扶南乐”必须以“天竺乐”为依托进行表演。但其乐曲的曲调和舞蹈还保持着原生的状态，并一直延续至唐朝。《唐会要》第三十三卷“燕乐”条记载：“武德初，未暇改作，每燕享，因隋旧制，奏九部乐：一燕乐、二清商、三西凉、四扶南、五高丽、六龟兹、七安国、八疏勒、九康国。”[①]因此，《扶南曲》为隋唐近代曲无疑，且用于宴享，《乐府诗集》将王维五首歌辞列入“新乐府辞”中是误收。

2.《平蕃曲》

《教坊记》大曲名内列有《平蕃》一调，所以该曲最晚出于天宝年间。[②]刘长卿曾作《平蕃曲》三首，任半塘《唐声诗》认为是该大曲之摘遍，[③]故其辞当为近代曲辞。而《乐府诗集》将其列入“新乐府辞”，亦属误收。其辞如下：

吹角报蕃营，回军欲洗兵。已教青海外，自筑汉家城。
渺渺戍烟孤，茫茫塞草枯。陇头那用闭，万里不防胡。
绝漠大军还，平沙独戍闲。空留一片石，万古在燕山。

近代曲辞中的第二种误收是指本属于其他类别的乐府，却收入了“近代曲辞”之中。这种情况有李景伯的《回波乐》一首。其辞如下：

回波尔时酒卮，微臣职在箴规。侍宴既过三爵，喧哗窃恐非仪。

按题解，郭茂倩认为《回波乐》创始于唐朝的中宗时期，他的根据是：

《本事诗》曰：“中宗之世，尝因内宴，群臣皆歌《回波乐》，撰辞起舞。时沈佺期以罪流岭表，恩还旧官，而未复朱绂。佺期乃歌《回波乐》辞以见意，中宗即以绯鱼赐之，自是多求迁擢。”《唐书》曰：“景龙中，中宗宴侍臣，酒酣，令各为《回波乐》。众皆为谄佞之辞，及自要荣位。次至谏议大夫李景伯，乃歌此辞。后亦为舞曲。”[④]

引文中提到的李景伯之作已见上辞。而沈佺期的《回波乐》在《乐府诗集》中并没有收录。据孟棨《本事诗》记载，沈佺期《回波乐》为：“回波尔时佺期，流向岭外生归。身名已蒙齿录，袍笏未复牙绯。”[⑤]该辞在《太平广记》第二百四

---

① 王溥《唐会要》，第33卷，第711页，上海，上海故居出版社，1991。
② 崔令钦《教坊记》，第6页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
③ 任半塘《唐声诗》，下编，第135页，上海，上海古籍出版社，1982。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第854页，上海，上海古籍出版社，1998。
⑤ 《唐五代笔记小说大观》，第1252页，上海，上海古籍出版社，2000。

十九卷，及《全唐诗》第八百九十卷亦均有记载。根据引文及歌辞内容，可以得出两个结论。一是中宗时期，《回波乐》十分流行，尤其在宫廷宴饮中，群臣都要作辞助兴；二是《回波乐》辞本应与饮酒欢聚相关。但从沈氏求职开始，辞的内容便与政治联系在一起了，或为己谋赏赐，或进行规谏，从而削减了《回波乐》最初的娱乐风格。这种辞风的变化，恰恰说明了《回波乐》在沈、李之前便已存在，而且当是另一种风格。现存最早的《回波乐》词为王梵志所作：

回波尔时六贼，不如持心断惑。纵使诵经千卷，眼里见经不识，不解佛法大意，徒劳排文数黑，头陀兰若精进，希望后世功德。持心即是大患，圣道何由可剋。若悟生死如梦，一切求心皆息。

发性大海如如，风吹波浪沟渠。我今不生不灭，于中不觉愚夫。憎恶若为是恶，无始流浪三涂。迷人失路但坐，不见六道清虚。

心本无双无只，深难到感口洪。无来无去不住，独如法性虚空。复能出生诸法，不迟不疾从容。幸颠诸人思持，自然法性通同。

但令但贪但呼，波若法水不枯。醉时安眠大道，谁能向我停居。八苦变成甘露，解脱更欲何须。万法归依一相，安然独坐四衢。

凡夫有喜有虑，少乐终日怀愁。一朝不报明冥，常作千岁遮头。财口口缘不足，尽夜栖栖规求。如水流向东海，不知何时可休。

不语谛观如来，逍遥独脱尘埃。合眼任心树下，跏趺端坐花台。不惧前后二际，岂着水火三灾。只遣荣乐静坐，莫恋妻子钱财。称体实衣三事，葬身锡杖一枚。常持智慧刀剑，逢君眼目即开。

洁性本来常存，茫茫无有边畔。安身取舍之中，被他二境回换。敛念之想坐禅，摄意安心觉观。木人挟开修道，何时可到彼岸。忽悟诸法体空，欲似热病得汗。无智人前莫说，打破君头万段。

王梵志生活于隋唐之交，他的作品大多显得朴拙、通俗。这几首辞借《回波乐》阐述佛理，说明该曲调当时在民间已经很流行。虽然它们在形式上与沈、李之辞差别很大，但第一首的开篇已见“回波尔时”四字，并且各首通篇都是六言。

《回波乐》的歌辞，除了王词之外，还有武则天时期的优人之词。张鷟《朝野佥载》卷二载：“苏州嘉兴令杨廷玉，则天之表侄也，贪狠无厌，著词曰：‘回波尔时廷玉，打獠取钱未足。阿姑婆见作天子，傍人不得枨触。’”[①]这首曲辞虽然不是严格的六言四句，但形式上已经与沈、李之词基本一致了。又据唐孟棨《本事诗》云：“中宗朝，御史大夫裴谈崇奉释氏。妻悍妒，谈畏之如严君。尝谓人：‘妻有可畏者三：少妙之时，视之如生菩萨。及男女满前，视之如九子魔母，安

[①]《唐五代笔记小说大观》，第24页，上海，上海古籍出版社，2000。

有人不畏九子魔母耶？及五十、六十，薄施妆粉，或黑，视之如鸠盘荼，安有人不畏鸠盘荼？’时韦庶人颇袭武氏之风轨，中宗渐畏之。内宴唱《回波词》，有优人词曰：‘回波尔时栲栳，怕妇也是大好。外边只有裴谈，内里无过李老。’韦后意色自得，以束帛赐之。”[①]此词与沈、李二词的形式完全一致，又同出于中宗时期。因此可以判定，《回波乐》歌词体式的最后定型应在中宗时期，而曲调的产生则在唐中宗以前。

另外，从《回波乐》调名的缘起及其发展轨迹来看，《回波乐》也不属于近代曲辞。郭茂倩认为《回波乐》的调名是从“曲水引流泛觞”的习俗中产生的，据其在《乐府诗集》中考证：“后汉有郭虞者，三日上巳产二女，二日中并不育，俗以为大忌，至此月日讳止家，皆于东流水上为祈禳自洁濯，谓之禊祠，引流行觞，遂成曲水。”[②]这一点颇为合理。因为《回波乐》多以“回波尔时”四个字开篇，其中“回波”与“曲水”同义，[③]而“回波尔时”用于酒宴上正是流觞正酣的意思。而且《晋书·束皙传》也有相关的记载：

> 武帝尝问挚虞三日曲水之义，虞对曰：“汉章帝时，平原徐肇以三月初生三女，至三日俱亡。邨人以为怪，乃招携之水滨洗祓，遂因水以泛觞，其义起此。” 帝曰：“必如所谈，便非好事。” 皙进曰：“虞小生，不足以知，臣请言之。昔周公成洛邑，因流水以泛酒，故逸诗云‘羽觞随波’。又秦昭王以三日置酒河曲，见金人奉水心之剑，曰：‘令君制有西夏。’乃霸诸侯，因此立为曲水。二汉相缘，皆为盛集。”[④]

既然曲水流觞的风俗最早可以追溯到汉朝时期，那么与此风俗紧密联系的《回波乐》产生在隋唐以前则是很自然的事情。任半塘《唐声诗》认为《回波乐》与晋《饮酒乐》有着承袭的关系。[⑤]而且根据《北史·尔朱荣传》记载，《回波乐》最晚在北魏时期就已经存在了：

> （尔朱荣）酒酣耳热，必自匡坐，唱虏歌，为《树梨普梨》之曲。见临淮王彧从容闲雅，爱尚风素，固令为敕勒舞。日暮罢归，便与左右连手蹋地，唱《回波乐》而出。[⑥]

所以，至少在北魏时期就是与饮宴相关的舞曲了。其舞蹈以踏歌形式为主，只是当时的歌辞已经缺失，无法断定其与唐辞之间的关系。但现存宋代以前可考的资

---

① 《唐五代笔记小说大观》，第1253页，上海，上海古籍出版社，2000。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第847页，上海，上海古籍出版社，1998。
③ 任半塘《唐声诗》，下编，第294页，上海，上海古籍出版社，1983。
④ 房玄龄《晋书》，第51卷，第1433页，北京，中华书局，1974。
⑤ 任半塘《唐声诗》，下编，第293页，上海，上海古籍出版社，1983。
⑥ 李延寿《北史》，第48卷，第1762页，北京，中华书局，1974。

料当中，并没有明确记载唐代流行的《回波乐》是新声，所以可以确定中宗时期宫廷流行的《回波乐》当是在北魏舞曲的基础上发展而来，故而《回波乐》不当入为近代曲辞。

二、略收

这里所谓的“略收”，是指某些曲辞虽然符合近代曲辞的标准，但因其兼有双重身份，已经被收入其他类别中，所以郭茂倩将其不再重录于近代曲辞之中。如“近代曲”多是歌、乐、舞相结合的技艺，故而郭氏在收录的过程中就将部分近代曲辞收入“舞曲歌辞”之中。这样的曲辞有《中和乐》、《功成庆善乐》、《柘枝》、《屈柘》等。考虑到明辨音乐类别、关联的必要性，本文在这里对这种情况也一一进行说明。

1.《中和乐》

《中和乐》是唐德宗御制的新曲。据《乐府诗集》第五十六卷云：“贞元十四年，德宗以中和节自制《中和舞》，舞中成八卦。又叙其舞曰：‘朕以中春之首，纪为令节，象中和之容，作《中和》之舞。”[①]所以《中和乐》是德宗为中和节令而作的乐曲，其辞如下：

> 芳岁肇佳节，物华当仲春。乾坤既昭泰，烟景含氤氲。德浅荷玄贶，乐成思治人。前庭列钟鼓，广殿延群臣。八卦随舞意，五音转曲新。顾非咸池奏，庶协南风熏。式宴礼所重，浃欢情必均。同和谅在兹，万国希可亲。

《中和乐》出自大曲《继天诞圣乐》，而后者是昭义军节度使王虔休令旧太常乐工刘玠所造，用以献给德宗作为庆祝诞辰的大曲。据《旧唐书·王虔休传》所载，该曲“大抵以宫为调，表五音之奉君也；以土为德，知五运之居中也。凡二十五遍，法二十四气而足成一岁也。每遍一十六拍，象八元、八凯登庸于朝也。”[②]而且创作这种中和之乐的目的是“可使九域之人，顿忘于肉味，四夷之俗，皆播于熏风。与唐惟休，终古尽善。”[③]所以《中和乐》的音乐特征虽然已不可考，但从曲辞的风格来看，应与《继天诞圣乐》异曲同工，志在德化，宣扬皇帝的仁慈。这在德宗所作的辞中也可得到证明。宋王应麟《玉海》载：

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第56卷，第628页，上海，上海古籍出版社，1998。
② 刘昫等《旧唐书》，第138卷，第3651页，北京，中华书局，1975。
③ 刘昫等《旧唐书》，第132卷，第3651页，北京，中华书局，1975。

十四年二月戊午，上御麟德殿，宴文武百僚。初奏《破阵乐舞》，遍奏九部乐。先是上制《中和乐》舞曲，至是日奏之。上赋《中春麟德殿会百僚观新乐诗》八韵，令皇太子书诗云："紫殿初筵列，彤庭广乐张。成功归辅弼，致政赖忠良。"[①]

安史之乱以后，唐朝内部的各种矛盾都突显出来，藩镇割据、宦官专权、朋党之争等弊端日益膨胀。面对现实，中唐的皇帝都期盼着重振往日的辉煌，德宗也不例外。这首《中和乐》歌辞与其说是对欢宴的描写，不如说它是德宗政治理想的寄托。所以同为唐代三大乐舞之一的《中和乐》与唐初建国之际的《破阵乐》、《功成庆善乐》相比，就缺少了许多豪迈之气。

2.《功成庆善乐》

《功成庆善乐》又称《庆善乐》、《九功舞》，是唐代三大乐舞之一，其名得于太宗出生地庆善宫。《旧唐书·音乐志》："（贞观）六年，太宗行幸庆善宫，宴从臣于渭水之滨，赋诗十韵。其宫即太宗降诞之所。车驾临幸，每特感庆，赏赐闾里，有同汉之宛、沛焉。于是起居郎吕才以御制诗等于乐府，被之管弦，名为《功成庆善乐》之曲。"[②]自此，冬至享燕及国有大庆，与《七德舞》偕奏于庭。《功成庆善乐》先有辞而后被于声乐，是典型以辞定乐的近代曲。全辞五言二十句，其辞曰：

寿丘唯旧迹，酆邑乃前基。粤余承累圣，悬弧亦在兹。弱龄逢运改，提剑郁匡时。指麾八荒定，怀柔万国夷。梯山盛入款，驾海亦来思。单于陪武帐，日逐卫文螭。端扆朝四岳，无为任百司。霜节明秋景，轻冰结水湄。芸黄遍原隰，禾颖积京坻。共乐还谯宴，欢此大风诗。

据《新唐书·礼乐志》记载，该乐在表演时，奏曲凡五十遍，舞则"以童儿六十四人，冠进德冠，紫袴褶，长袖，漆髻，屣履而舞，号《九功舞》。进蹈安徐，以象文德。"[③]故是为大舞曲。后玄宗时将其列入立部伎：

立部伎八：一《安舞》，二《太平乐》，三《破阵乐》，四《庆善乐》，五《大定乐》，六《上元乐》，七《圣寿乐》，八《光圣乐》。《安舞》、《太平乐》，周、隋遗音也。《破阵乐》以下皆用大鼓，杂以龟兹乐，其声震厉。《大定乐》又加金钲。《庆善乐》专用西凉

---

① 宋王应麟《玉海》，第73卷，文渊阁《四库全书》。
② 刘昫等《旧唐书》，第28卷，第1046页，北京，中华书局，1975。
③ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第21卷，第468页，北京，中华书局，1975。

乐，声颇闲雅。[1]

所以，《庆善乐》既能通过鼓乐渲染它的震撼力，又能借用西凉乐配合文舞的“闲雅”，从而完美地体现了大唐王朝的煌煌气势与稳定祥和。

由于《庆善乐》有文德之象，所以麟德二年，高宗下令郊庙享祀奏文舞要用《功成庆善乐》。据《新唐书·礼乐志》，该曲作为文舞表演时“曳履，执绋，服袴褶，童子冠如故。武舞用《神功破阵乐》，衣甲，持戟，执纛者被金甲，八佾，加箫、笛、歌鼓，列坐县南，若舞即与宫县合奏。其宴乐二舞仍别设焉。”[2]自此《庆善乐》同时具有了雅乐的功用。然而《庆善乐》与生俱来的俗乐本质使它很难真正融入雅乐之中。所以在这种雅、俗的不断碰撞中，《庆善乐》最终逐渐衰落下去：

> （至上元三年）曰：“《神功破阵乐》不入雅乐，《功成庆善乐》不可降神，亦皆罢。”而郊庙用《治康》、《凯安》如故。仪凤二年，太常卿韦万石奏：“请作《上元舞》，兼奏《破阵》、《庆善》二舞。而《破阵乐》五十二遍，著于雅乐者二遍；《庆善乐》五十遍，著于雅乐者一遍。”[3]

这说明《庆善乐》的雅乐化并没有改变它的俗乐本质，也很难得到朝廷的真正认同。在雅俗的变换之中，它反而扮演着一种非常尴尬的角色，据《旧唐书·裴守真传》记载，“《神功破阵乐》、《功成庆善乐》二舞每奏，上皆立对，守真又议曰：‘窃唯二舞肇兴，讴吟攸属，赞九功之茂烈，叶万国之欢心。义均《韶》、《夏》，用兼宾祭，皆祖宗盛德，而子孙享之。详览传记，未有皇王立观之礼。况升中大事，华夷毕集，九服仰垂拱之安，百蛮怀率舞之庆。甄陶化育，莫匪神功，岂于乐舞，别申严敬。臣等详议，奏二舞时，天皇不合起立。”[4]这说明当时对《庆善乐》的认可，仍然侧重于该曲作为俗乐的身份。

《庆善乐》的消亡在武则天执政以后。据《新唐书·礼乐志》：“武后毁唐太庙，《七德》、《九功》之舞皆亡，唯其名存。自后复用隋文舞、武舞而已。”[5]

3.《柘枝词》

柘枝，本指柘树的枝条。柘树是桑树的一种，性喜丛生，干疏直，叶圆有尖，结实如椒，据清姚炳《诗识名解》：“其枝条柔弱婀娜，叶大仅如掌，冠宗奭谓其

---

[1] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第21卷，第468页，北京，中华书局，1975。
[2] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第21卷，第468页，北京，中华书局，1975。
[3] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第21卷，第469页，北京，中华书局，1975。
[4] 刘昫等《旧唐书》，第188卷，第4925页，北京，中华书局，1975。
[5] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第21卷，第469页，北京，中华书局，1975。

木理有纹，亦可旋为器是也，《古史考》载：‘乌号弓，以柘枝为之，’故弓干以柘为上。”[1]

唐时，用柘枝表演的舞蹈多被称作《柘枝》舞。但在不同的文献中，有关《柘枝》舞表演方式的记载也多有不同。如宋陈旸《乐书》第一百八十四卷云：“柘枝舞童衣五色绣罗宽袍，胡帽，银带。案唐《杂说》，羽调有《柘枝》曲，商调有《掘柘枝》，角调有《五天柘枝》，用二童舞，衣帽施金铃，抃转有声，始为二莲华，童藏其中，华拆而后见，对舞相占，实舞中之雅妙者也。然与今制不同矣，亦因时损益然邪？唐明皇时《那胡柘枝》，众人莫不称善。”[2] 而《律吕正义后编》则认为《柘枝》舞实行队舞之制：“小儿队，凡七十二人，一曰柘枝队，衣五色绣罗宽袍，戴胡帽，系银带。”[3]其规模大于《乐书》所载。宋俞琰《席上腐谈》曰：“向见官妓舞《柘枝》，戴一红物，体长而头尖，俨如靴形，想即是今之罟姑也。”[4]则又有妓舞。宋温革《琐碎录》云：“《柘枝》舞本北魏拓拔之名，易拓为柘，易拔为枝。”[5]则此云起于北魏，为胡乐也。《乐府杂录》云：“健舞曲有……《柘枝》，……软舞曲有……《屈柘》。”[6]则《柘枝》有健舞和软舞两种性质不同的表演形式。又清王士祯《居易录》云：“唐多解曲，如《柘枝》用《浑脱》解之。”[7]则言《柘枝》有解曲也。

对此笔者参考了唐人描写的关于《柘枝》舞的诗赋，对上述资料进行了初步的考证，结果如下：

《乐书》的说法可在白居易和张祜的诗中得到证明。如白居易《〈柘枝〉妓》辞曰：“平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动《柘枝》来。带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回。看即曲终留不住，云飘雨送向阳台。”张祜《观杭州〈柘枝〉》辞曰：“舞停歌罢鼓连催，软骨纤蛾暂起来。红罨画衫缠腕出，碧排方胯背腰回。旁收拍拍金铃摆，却踏声声锦袎摧。看着遍头香袖折，粉屏香帕又重隈。”又《周员外出双舞〈柘枝〉妓》辞曰：“画鼓拖环锦臂攘，小娥双换舞衣裳。金丝蹙雾红衫薄，银蔓垂花紫带长。鸾影乍回头并举，凤声初歇翅齐张。一时折腕招残拍，斜敛轻身拜玉郎。”其“帽转金铃”、“旁收拍拍金铃摆”、“小娥双换舞衣裳”都证明了《乐书》所载的《柘枝》舞的确存在。

《席上腐谈》关于乐妓的说法可在许浑《赠萧炼师》诗序中得到证明：“炼师贞元初，自梨园选为内妓，善舞《柘枝》，宫中莫有伦比者，宠锡甚厚，”[8]所以《柘枝》舞的表演者还有宫妓。

---

[1] 清姚炳《诗识名解》，第14卷，文渊阁《四库全书》。
[2] 陈旸《乐书》，第184卷，文渊阁《四库全书》。
[3]《律吕正义后编》，第89卷，第563页，台湾，世界书局，1986。
[4]《丛书集成初编·席上腐谈》，第5页，上海，商务印书馆，民国二十五年。
[5] 转引自《丛书集成初编·席上腐谈》，第5页，上海，商务印书馆，民国二十五年。
[6] 段安节《乐府杂录》，第7页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
[7] 清王士祯《居易录》，第21卷，文渊阁《四库全书》。
[8] 唐许浑《丁卯诗集》，下卷，第29页，上海，上海古籍出版社，1994。

《琐碎录》的记载，唐人的看法却不尽相同。沈亚之在《〈柘枝〉舞赋》序中说："往者，某值宴于郑卫之侯，坐与客序。乐作，堂下行舞，男女纷杂交贯，率以百品，而观者盖[illegible]然。既罢，升鼓，堂上筵吹大奏，命为《柘枝》舞，则皆排目矢坐。客曰：'今自有土之乐，舞堂上者，唯胡部与焉。而《柘枝》益肆于态，诚足以赋其容也。'因顾余绪之，以洗客念。"[①]据此，则《柘枝》似乎是唯一能够进行舞堂表演的胡部音乐，则其源出于胡乐。但刘禹锡《和乐天〈柘枝〉》诗却说："《柘枝》本出楚王家，玉面添娇舞态奢。"则又认为《柘枝》曲乃是楚地音乐。现在无法对这两种说法进行更为深入的考辨，但前者的材料更具有说服力。所以，本文认定《柘枝》与胡乐的关系更为密切。

《柘枝》虽有健舞、软舞之分，而唐人诗作中，描写软舞《屈柘》的更多一些。如刘禹锡《观舞〈柘枝〉》二首，其一为："长裾何葳蕤，仙仙登绮墀。神飙猎红蕖，龙烛然金枝。垂带覆纤腰，安钿当妩眉。翘袖中繁鼓，倾眸溯华榱。燕余有旧曲，淮南多冶词。欲见倾城处，君看赴节时。"其二为："山鸡临清镜，石燕赴遥津。何如上客会，长袖入华茵。体轻似无骨，观者皆耸神。曲尽回身去，曾波犹注人。"又有其《和乐天〈柘枝〉》："松鬓改梳鸾凤髻，新衫别织斗鸡纱。鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花。"张祜的《观杭州〈柘枝〉》也说："舞停歌罢鼓连催，软骨纤蛾暂起来。"这些诗作都描写了《柘枝》的软舞特征，说明软舞《柘枝》在当时社会上更受欢迎。

最后关于解曲之说，诗赋中并没有材料，但中唐南卓的《羯鼓录》中有此记载："夫曲有不尽者，须以他曲解之，方可尽其声也。夫《耶婆色鸡》当用《屈柘急遍》解之。"所以《柘枝》为解曲之说应当可信。

又笔者统计，唐代文人以"柘枝"为题的诗赋有十八首，其中刘禹锡四首，即《观舞〈柘枝〉》二首，《和乐天〈柘枝〉》诗一首，及《酬窦员外郡斋宴客，偶命柘枝，因见寄兼呈张十一院长、元九侍郎》一首；白居易则有三首，《柘枝妓》一首，《看常州〈柘枝〉赠贾使君》一首，《柘枝词》一首；张祜存有四首，分别为《观杭州〈柘枝〉》、《周员外出双舞柘枝妓》、《观杨瑗柘枝》和《感王将军柘枝妓殁》；薛能三首，均作《柘枝词》；李群玉存《伤〈柘枝〉》一首；无名氏、温庭筠《柘枝词》各一首；另有沈亚之的《〈柘枝〉舞赋》一首，共计十八篇。这些作品都出自中晚唐的文人之手，所以《柘枝》舞的繁荣时期应该在中唐以后。

综上所述，唐代的《柘枝》可能是中原音乐混杂胡乐而成，其舞蹈在中唐时期广受欢迎，并在流传过程中不断地丰富起来，所以郭茂倩将该调收入了舞曲歌辞之中。但从乐曲的性质以及创作时代来说，《柘枝词》与《屈柘词》也应该属于近代曲辞。兹补录于下。

[①]《鲁迅辑录古籍丛编·沈下贤文集》，第1卷，第163页，北京，人民文学出版社，1999。

无名氏《柘枝词》一首

将军奉命即须行，塞外领强兵。闻道烽烟动，腰间宝剑匣中鸣。

此辞见于《乐府诗集》第五十六卷“舞曲歌辞”中，《全唐诗》第二十二卷亦有录，而《御定词谱》将其录为《柘枝引》。

白居易《柘枝词》一首

柳暗长廊合，花深小院开。苍头铺锦褥，皓腕捧银杯。绣帽珠稠缀，香衫袖窄裁。将军拄球杖，看按《柘枝》来。

此辞见于《乐府诗集》第五十六卷“舞曲歌辞”中，《全唐诗》第四百四十八卷亦有录。

薛能《柘枝词》三首

同营三十万，震鼓伐西羌。战血粘秋草，征尘搅夕阳。归来人不识，帝里独戎装。

悬军征拓羯，内地隔萧关。日色昆仑上，风声朔漠间。何当千万骑，飒飒贰师还。

意气成功日，春风起絮天。楼台新邸第，歌舞小婵娟。急破催摇曳，罗衫半脱肩。

此辞见于《乐府诗集》第五十六卷“舞曲歌辞”中，《石仓历代诗选》第八十五卷收录前两首，《全唐诗》第二十二卷三首全有收录。

温庭筠《屈柘词》一首

杨柳萦桥绿，玫瑰拂地红。绣衫金鹞袅，花髻玉珑璁。宿雨香潜润，春流水暗通。画楼初梦断，晴日照湘风。

此辞见于《乐府诗集》第五十六卷“舞曲歌辞”中，《才调集》第二卷、《全唐诗》第二十二卷都录为《屈柘词》，而《御定全唐诗录》第七十九卷将其收为《握柘词》。

以上即针对“近代曲辞”一目略收情况而作的订补。

三、漏收

所谓“漏收”，是指《乐府诗集》“近代曲辞”以外的某些诗歌，虽然这些诗歌同样符合近代曲辞的特征，但由于各种原因而没有被郭茂倩收入到“近代曲辞”之中。这也有两种情况。一种情况是《乐府诗集》“近代曲辞”一目中录有调名，但郭茂倩却没有将辞收全；另一种情况则是曲调与辞均漏收。以下先讨论第一种情况。

1.《水调》

山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时？不见只今汾水上，唯有年年秋雁飞。

此辞乃李峤《汾阴行》末四句，《乐府诗集》收全诗于“新乐府辞”中。据李德裕《次柳氏旧闻》记载：“时美人善歌从者三人，（玄宗）使其中一人歌《水调》。毕奏，上将去，复留眷眷，因使视楼下有工歌而善《水调》者乎？一年少心悟上意，自言颇工歌，亦善《水调》。使之登楼且歌，歌曰：‘山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时。不见只今汾水上，唯有年年秋雁飞。’上闻之，潸然出涕，顾侍御者曰：‘谁为此词？’或对曰：‘宰臣李峤。’上曰：‘李峤真才子也。’不待曲终而去。”[①]

又南唐陈陶存《水调词》十首：

黠虏迢迢未肯和，五陵年少重横戈。谁家不结空闺恨，玉箸阑干妾最多。
羽管慵调怨别离，西园新月伴愁眉。容华不分随年去，独有妆楼明镜知。
忆饯良人玉塞行，梨花三见换啼莺。边场岂得胜闺阁，莫逞雕弓过一生。
惆怅江南早雁飞，年年辛苦寄寒衣。征人岂不思乡国，只是皇恩未放归。
水阁莲开燕引雏，朝朝攀折望金吾。闻道碛西春不到，花时还忆故园无。
自从清野戍辽东，舞袖香销罗幌空。几度长安发梅柳，节旄零落不成功。
长夜孤眠倦锦衾，秦楼霜月苦边心。征衣一倍装绵厚，犹虑交河雪冻深。
瀚海长征古别离，华山归马是何时？仍闻万乘尊犹屈，装束千娇嫁郅支。
沙塞依稀落日边，寒宵魂梦怯山川。离居渐觉笙歌懒，君逐嫖姚已十年。
万里轮台音信稀，传闻移帐护金微。会须麟阁留踪迹，不斩天骄莫议归。

上述十首曲辞见于《全唐诗》第七百四十六卷。

[①]《唐五代笔记小说大观》，第469页，上海，上海古籍出版社，2000。

敦煌写卷伯3271亦有辞两首：

李江摇曳大川冥，天阏声名发梦思。孤帷北望呈心远，不及南山献树时。

为言无谷还逢谷，将作无山更有山。马困时时索鞍揭，人乏往往投树攀。

2. 《甘州》

中唐符载有《甘州歌》未见于《乐府诗集》，现录如下：

月里嫦娥不画眉，只将云雾作罗衣。不知梦逐青鸾去，犹把花枝盖面归。

该辞亦收录于《全唐诗》第七百八十六卷中，而题目为《艳歌》。

3. 《何满子》

毛文锡辞一首：

红粉楼前月照，碧纱窗外莺啼。梦断辽阳音信，那堪独守空闺。恨对百花时节，王孙绿草萋萋。

此辞近代曲辞不载。参见《花间集》第五卷，《全唐诗》第八百九十三卷。

和凝辞两首：

正是破瓜年几，含情惯得人饶。桃李精神鹦鹉舌，可堪虚度良宵。却爱蓝罗裙子，羡他长束纤腰。

写得鱼笺无限，其如花锁春晖。目断巫山云雨，空教残梦依依。却爱熏香小鸭，羡他长在屏帏。

此二首近代曲辞不载。然可见于《全唐诗》第八百九十三卷。

孙光宪辞一首：

冠剑不随君去，江河还共恩深。歌袖半遮眉黛惨，泪珠旋滴衣襟。惆怅云愁雨怨，断魂何处相寻。

此辞近代曲辞不载。而《花间集》第八卷，《花草粹编》第二卷，《全唐诗》第

八百九十七卷均有收录。

敦煌写卷斯6537，存有同题歌辞四首，近代曲辞未录：

第一

平夜秋风凛凛高。长城侠客逞雄豪。手执刚刀利如雪，腰间恒垂可吹毛。

第二

秋水澄澄深复深。喻如贱妾岁寒心。江头寂寞无音信，薄暮惟闻黄鸟吟。

第三

城旁猎骑各翩翩。侧坐金鞍调马鞭。胡言汉语真难会，听取胡歌甚可怜。

第四

金河一去路八千。欲到天边更有天。马上不知何处变，回来未半早经年。

4. 《破阵乐》

哥舒翰辞一首：

西戎最沐恩深。犬羊违背生心。神将驱兵出塞，横行海畔生擒。石堡严高万丈，雕窠霞外千寻。一喝尽属唐国，将知应合天心。[①]

5. 《凉州词》

王之涣辞一首：

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。

《全唐诗》第十八卷载为“黄沙直上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春光不度玉门关。”

王翰辞两首：

蒲萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。

秦中花鸟已应阑，塞外风沙犹自寒。夜听胡笳《折杨柳》，教人气尽忆长安。

《全唐诗》第一百五十六卷有载。

无名氏辞一首：

---

① 曾昭岷等《全唐五代词》，下册，第1245页，北京，中华书局，1999。

一去辽阳系梦魂，忽传征骑到中门。纱窗不肯施红粉，图遣萧郎问泪痕。

该辞始见于《才调集》第二卷，原作无名氏《杂词》。《万首唐人绝句》第五十八、《全唐诗》第七百八十五卷作无名氏《杂诗》，《历代诗余》引《乐府衍义》作《凉州歌》。

6. 《乐世》

敦煌写卷斯6537录辞一首：

失群孤雁独连翩，半夜高飞在月边。霜多雨湿飞难进，暂借荒田一宿眠。

7. 《离别难》

《乐府诗集》录有无名氏与白居易《离别难》各一首，现补封特卿辞一首：

佛许众生愿，心坚石也穿。今朝虽送别，会却有明年。

按宋阮阅《诗话总龟》卷二十三引《杂志》曰："封特卿为湖州军倅，与同年李大諫诗酒唱酬，以疾阻欢，……后有《离别难》词：……一座无不凄怆。"[①]

8. 《抛球乐》

皇甫松辞两首：

红拨一声飘，轻裘坠越绡。带翻金孔雀，香满绣蜂腰。少少抛分数，花枝正索饶。
金蹙花球小，真珠绣带垂。几回冲蜡烛，千度入香怀。上客终须醉，觥盂且乱排。

《全唐诗》第三百六十九卷，《尊前集》上卷有载。

徐铉辞两首：

歌舞送飞球，金觥碧玉筹。管弦桃李月，帘幕凤凰楼。一笑千场醉，浮生任白头。
灼灼传花枝，纷纷度画旗。不知红烛下，照见彩球飞，借势因期克，巫山暮雨归。

---

① 宋阮阅《诗话总龟》，第23卷，第244页，北京，人民文学出版社，1998。

《全唐诗》第七百五十四卷，《御选历代诗余》第二卷有载。

冯延巳辞六首：

酒罢歌余兴未阑，小桥清水共盘桓。波摇梅蕊伤心白，风入罗衣贴体寒。且莫思归去，须尽笙歌此夕欢。

逐胜归来雨未晴，楼前风重草烟轻。谷莺语软花边过，水调声长醉里听。款举金觥劝，谁是当筵最有情？

梅落新春入后庭，眼前风物可无情？曲池波晚冰还合，芳草迎船绿未成。且上高楼望，相共凭阑看月生。

霜积秋山万树红，倚岩楼上挂朱栊。白云天远重重恨，黄叶烟深淅淅风。仿佛梁州曲，吹在谁家玉笛中。

尽日登高兴未残，红楼人散独盘桓。一钩冷雾悬珠箔，满面西风凭玉阑。归去须沉醉，小院新池月乍寒。

坐对高楼千万山，雁飞秋色满阑干。烧残红烛暮云合，飘尽碧梧金井寒。咫尺人千里，犹忆笙歌昨夜欢。

《花草粹编》第二卷，《全唐诗》第八百九十八卷皆有录。

《云谣集杂曲子》存辞二首：

珠泪纷纷湿绮罗。少年公子负恩多。当初姊妹分明道，莫把真心过与他。子细思量着，淡薄知闻解好么。

宝髻钗横坠鬓斜。殊容绝胜上阳家。娥眉不扫天生绿，蝉脸能匀似朝霞。无端略入后园看，羞煞庭中数树花。

9. 《竹枝词》

袁郊辞一首：

三生石上旧精魂，赏月吟风不要论。惭愧情人远相访，此身难异性长存。

身前身后事茫茫，欲话因缘恐断肠。吴越山川游已遍，却回烟棹上瞿塘。

此辞始见于袁郊《甘泽谣》："圆观又唱《竹枝》，步步前去，山长水远，尚闻歌声。词切韵高，莫知所诣。初到寺前，歌曰：（略）。"[①]实乃袁郊托为圆观所作。《万首唐人绝句》第六十四卷录为"天竺牧童"的《别李源》。后一首《石

[①]《唐五代笔记小说大观》，第543页，上海，上海古籍出版社，2000。

仓历代诗选》第一百二十三卷录为曹生的《别李源》。

10. 《浪淘沙》

司空图辞一首：

不必长漂玉洞花，曲中偏爱《浪淘沙》。黄河却胜天河水，万里萦纡入汉家。

此辞见于《万首唐人绝句》第五十六卷。

11. 《杨柳枝》

贺知章辞一首：

碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。

《全唐诗》题作《咏柳》，一作《柳枝词》。[①]

武昌妓辞一首：

悲莫悲兮生别离，登山临水送将归。武昌无限新栽柳，不见杨花扑面飞。

该诗录于明刻本《唐诗纪》，其本事见诸《太平广记》："韦蟾廉问鄂州，及罢任，宾僚盛陈祖席，蟾遂书《文选》句云：'悲莫悲兮生别离，登山临水送将归。'以笺毫授宾从，请续其句，座中怅望，皆思不属。逡巡，女妓泫然起曰：'某不才，不敢染翰，欲口占两句。'韦大惊异，令随口写之：'武昌无限新栽柳，不见杨花扑面飞。'座客无不嘉叹。韦令唱作《杨柳枝》词，极欢而散，赠数十笺，纳之，翌日共载而发。"[②]《唐诗纪事》亦有此条记载。

刘禹锡辞一首：

清江一曲柳千条，二十年前旧板桥。曾与情人桥上别，更无消息到今朝。

该辞见于宋计有功《唐诗纪事》第四十九卷："湖州崔刍言郎中，初为越副戎，

[①] 此诗原题为《咏柳》，后被唱入《杨柳枝》曲。据计有功《唐诗纪事》载："有周德华者，刘采春女，善歌《杨柳枝》词，所唱七、八篇，皆名流之咏……贺知章秘监一首云：（本诗）"，事见第49卷，第744页，北京，中华书局，1972。

[②] 宋李昉《太平广记》，第273卷，第2155页，北京，中华书局，1961。

宴席中有周德华者，刘采春女，善歌《杨柳枝》词，所唱七、八篇，皆名流之咏。滕迈郎中一首云：……杨巨源员外一首云：……刘禹锡尚书一首云：……。”[①]据此，又得滕迈辞与杨巨源辞各一首，分录于下。

滕迈辞：

三条陌上拂金羁，万里桥边映酒旗。此日令人肠欲断，不堪将入笛中吹。

《万首唐人绝句》卷五四，《全唐诗》卷四九一亦皆作《杨柳枝》。

杨巨源辞：

江边杨柳曲尘丝，立马凭君折一枝。唯有春风最应惜，殷勤更向手中吹。

该辞调名始于《唐诗纪事》，后《新编古今事文类聚》与《唐词纪》因之。而《全唐诗》题作《折杨柳》，而《万首唐人绝句》卷八题作戴叔伦的《和练秀才杨柳》。

成彦雄辞十首：

欲趁寒梅趁得么，雪中偷眼望阳和。阳和若不先留意，这个柔条争奈何。
轻笼小径近谁家，玉马追风翠影斜。爱把长条恼公子，惹他头上海棠花。
鹅黄剪出小花钿，缀上芳枝色转鲜。饮散无人收拾得，月明阶下伴秋千。
东君爱惜与先春，草泽无人处也新。委嘱露华并细雨，莫教迟日苦风尘。
勾践初迎西子年，琉璃为帚扫溪烟。至今不改当时色，留与王孙系酒船。
绿杨移傍小亭栽，便拥浓烟拨不开。谁把金刀为删掠，放教明月入窗来。
远接关河高接云，雨余洗出半天春。牡丹不用相轻薄，自有清阴覆得人。
掩映莺花媚有余，风流才调比应无。朝朝奉御龙池上，不羡青松拜大夫。
王孙宴罢曲江池，折得春光伴酒归。怪得美人争斗乞，要他秾翠染罗衣。
残照林梢袅数枝，能招醉客上金堤。马骄如练缨如火，瑟瑟阴中步步嘶。

见《尊前集》上卷，后九首《万首唐人绝句》录为《柳枝词》。

裴夷直辞一首：

已作绿丝笼晓日，又成飞絮扑晴波。隋家不合栽杨柳，长遣行人春恨多。

该辞见于《万首唐人绝句》卷三八，《全唐诗》卷五一三。

姚合辞五首：

---

① 宋计有功《唐诗纪事》，第49卷，第744页，北京，中华书局，1972。

黄金丝挂粉墙头，动似颠狂静似愁。游客见时心自醉，无因得见谢家楼。
叶叶如眉翠色浓，黄莺偏恋语从容。桥边陌上无人识，雨湿烟和思万重。
江上东西离别饶，旧条折尽折新条。亦知春色人将去，犹胜狂风取次飘。
二月杨花触处飞，悠悠漠漠自东西。谢家咏雪徒相比，吹落庭前便作泥。
江亭杨柳折还垂，月照深黄几树丝。见说隋堤枯已尽，年年行客怪春迟。

《姚少监诗集》卷十，《万首唐人绝句》卷二十，《全唐诗》卷五〇二均有收录，唯“月照流黄”《万首唐人绝句》作“月照深红”。

卢肇辞一首：

青鸟泉边草木春，黄云塞上是征人。归来若得长条赠，不惮风霜与苦辛。

《万首唐人绝句》卷七三，《全唐诗》卷五五一均有录。

司空图辞一首：

陶家五柳簇衡门，还有高情爱此君。何处更添诗境好，新蝉欹枕每先闻。
数枝珍重蘸沧浪，无限尘心暂免忙。烦暑若和烟露裹，便同佛手洒清凉。

参见《万首唐人绝句》卷七一，《全唐诗》卷六三四。

此外，司空图还有《杨柳枝寿杯词》十八首，如下：

乐府翻来占太平，风光无处不含情。千门万户喧歌吹，富贵人间只此声。
撼晚梳空不自持，与君同折上楼时。春风还有常情处，系得人心免别离。
灞亭东去彻隋堤，赠别何须醉似泥。万里往来无一事，便帆轻拂乱莺啼。
台城细仗晓初移，诏赐千官禊饮时。绿帐远笼清佩响，更曛晴日上龙旗。
桃源仙子不须夸，闻道惟栽一片花。何似浣纱溪畔住，绿阴相间两三家。
偶然楼上卷珠帘，往往长条拂枕函。恰值小娥初学舞，拟偷金缕押春衫。
池边影动散鸳鸯，更引微风乱绣床。直待玉窻尘不起，始应金雁得成行。
稻畦分影向江村，憔悴经霜只半存。昨日流莺今不见，乱萤飞出照黄昏。
客泪休沾汉水滨，舞腰羞杀汉宫人。狂风更与回烟帚，扫尽繁花独占春。
游人莫叹易雕衰，长乐荣枯自有期。看取明年春意动，更于何处最先知。
昔年行乐及芳时，一上丹梯桂一枝。笑问江头醉公子，饶君满把麴尘丝。
渡头残照一行新，独自依依向北人。莫恨故乡千里远，眼中从此故乡春。
絮惹轻枝雪未飘，小溪烟束带危桥。邻家女伴频攀折，不觉回身冒翠翘。

处处荣空百万枝，一枝枝好更题诗。隔城远岫招行客，便与朱楼当酒旗。
锦城分得映金沟，两岸年年引胜游。若似松篁须带雪，人间何处认风流。
日暖津头絮已飞，看看还是送春归。莫言万绪牵愁思，缉取长绳系落晖。
大堤时节近清明，霞衬烟笼绕郡城。好是梨花相映处，更胜松雪日初晴。
圣主千年乐未央，御沟金翠满垂杨。年年织作升平字，高映南山献寿觞。

可参见《万首唐人绝句》卷五七，《全唐诗》卷六三四。

崔道融辞一首：

雾捻烟搓一索春，年年长似染来新。应须唤作风流线，系得东西南北人。

《万首唐人绝句》卷四七，《全唐诗》卷七一四皆录为《杨柳枝词》。

李涉辞一首：

锦池江上柳垂桥，风引蝉声送寂寥。不必如丝千万缕，只禁离恨两三条。

《全唐诗》卷四七七题作《柳枝词》，《花草粹编》作《杨柳枝》。

胡曾辞一首：

万里长江一带开，岸边杨柳几千栽。锦帆未落西风起，惆怅龙舟去不回。

《全唐诗》卷七八六录为《杨柳枝》。

无名氏辞一首：

万里长江一带开，岸边杨柳几千栽。锦帆未落西风起，惆怅龙舟去不回。

《全唐诗》卷七八六录为《杨柳枝》。

12.《踏歌词》

无名氏歌辞一首：

长安女儿踏春阳，无处春阳不断肠。舞袖弓腰浑忘却，蛾眉空带九秋霜。

该辞本事见于唐段成式《酉阳杂俎》卷十四：“元和初，有一士人，失姓字，因

醉卧厅中。及醒，见古屏上妇人等悉于床前踏歌，歌曰：‘长安女儿踏春阳，无处春阳不断肠。舞袖弓腰浑忘却，蛾眉空带九秋霜。’”[①]

13.《十二月》

《乐府诗集》该曲题下只收录李贺《十二月乐辞》十三首。现据《敦煌歌辞总编》补录同题歌辞如下：

十二月·辽阳寒雁

正月孟春春渐暄，狂夫一别□□□。无端嫁得长征婿，教妾寻常独自眠。
二月仲春春未热，自别征夫实难掣。贞君一去到三秋，黄鸟窗边唤新月，也也也也。
三月季春春极喧，忽念辽阳愁转添。贱妾思君肠欲断，君何无行不归还。
四月孟夏夏渐热，忽忆贞君无时节。妾今犹存旧日意，君何不忆妾心结，也也也也。
五月仲夏夏盛热，忽忆贞夫愁更发。一步一望陇山东，忽见君□愁似结。
六月季夏夏共同，妾亦情如对秋风。□容日日□胡月，后园春树□□□。
七月孟秋秋已凉，寒雁南飞数万行。贱妾思君肠欲断，□□□□□□□。
八月仲秋秋已阑，日日愁君行路难。妾愿秋胡速相见，□□□□□□□。
九月季秋秋欲末，忽忆贞君无时节。鸳鸯锦被冷如水，与向将□□□□。
十月孟冬冬渐寒，今尚纷纷雪敷山。寻思别君尽憔悴，愁君作容在□□。
十一月仲冬冬严寒，幽闺犹坐绿窗前。战袍缘何不开领，愁君饥瘦恐嫌宽。
十二月季冬冬极寒，昼夜愁君卧不安。枕函褥子无人见，忽忆贞君□□□。

十二月·边使戎衣

正月孟春春渐喧，一别狂夫经数年。□□□□□□□，遣妾寻常独自眠。
二月仲春春盛喧，深闺独坐绿窗前。□□□□□□赖，教儿夫婿远防边。
三月季春春极喧，花开处处竞争鲜。花□□□□□笑，贱妾看花双泪涟。
四月孟夏夏初热，为忆狂夫难可彻。□□□□□秦筝，更取瑶琴对明月。
五月仲夏夏盛热，狂夫归否问时节。庭□□□□□□，□见莺啼声哽咽。
六月季夏夏共同，妾心恨如对秋风。□□□□□□改，教儿憔悴只缘公。
七月孟秋秋渐凉，教儿独寝守空房。君在寻常嫌夜短，君无恒觉夜能长。
八月仲秋秋已凉，寒雁南飞数万行。贱妾犹存旧日意，君何无信不还乡。
九月季秋秋欲末，狂夫一去独难活。愿营方便觅归□，使妾愁心暂时豁。

[①]《唐五代史笔记大观》，第662页，上海，上海古籍出版社，2000。

十月孟冬冬渐寒，为君捣练不辞难。莫怪裁衣不开领，愁君肌瘦恐嫌宽。
十一月仲冬冬雪寒，戎衣造得数般般。见今专访巡边使，寄向君边着后看。
十二月季冬冬已极，寒衣欲送愁情逼。莫怪裁缝针脚粗，为忆啼多竟无力。

又有袁晖《十二月·闺情》，见于《全唐诗》第一百十一卷，存辞四首：

正月金闺里，微风绣户间。晓魂怜别梦，春思逼啼颜。绕砌梅堪折，当轩树未攀。
岁华庭北上，何日度阳关。
二月韶光好，春风香气多。园中花巧笑，林里鸟能歌。有恨离琴瑟，无情着绮罗。
更听春燕语，妾亦不如他。
三月春将尽，空房妾独居。蛾眉愁自结，鬓髮没情梳。□□□□□，□□□□□。
□□□□□，□□□□□。
七月坐凉宵，金波满丽谯。容华芳意改，枕席怨情饶。锦字沾愁泪，罗裙缓细腰。
不如银汉女，岁岁鹊成桥。

14.《水鼓子·宫辞》

敦煌写卷还收录《水鼓子》三十九首：

□□□□□□□，□□□□看新图。教坊因进翻来曲，□□□□□□无。
降诞宫中呼万岁，此时长庆退云飞。银台门外多车马，尽是公卿进御衣。
朝廷赏罚不逡巡，宣事书家出各频。当日进黄闻数纸，即凭酬答有功人。
中书奉敕当时行，尽集朝官入大门。远国戎夷修下礼，圣朝天子得蕃情。
内宴功臣有旧仪，会宁陈设是恩私。伶人奏语龙墀上，如说三皇五帝时。
君王闲静欲听歌，西面银台课事多。恩泽不曾遗草木，朝来三度尽熹和。
孔雀知恩无意飞，开笼任性在宫帏。裁人亦见轻罗锦，欲取金毛绣武衣。
寒更丝竹转泠泠，月过犹残色在庭。坐上司添封状入，南方初见老人星。
掖庭能织御衣人，幅尺襟裥尽可身。斗染□□颜色好，水波纹里隐龙鳞。
秋月君王多猎去，飞龙□□□□归。承恩好马香汤洗，犹恐轻尘污御衣。
中使先□□□□，春明楼下马蹄声。宫人各各悬弓箭，欲向君前斗□□。
春天日色正光辉，欲得新鹰近眼飞。珠殿少风尘□□，□□□上绣帘衣。
新候恩光日日临，宫中咒愿意皆深。频□□□□□□，缀著春人当背心。
上方外案收狐兔，教猎宫中贵在□。□□□君王□院，近闻中尉进花鹰。
春时花发宴文王，弄戏千般赏□忙。移却御楼东畔屋，少阳宫里斗鸡场。
花开欲幸教坊时，桃□□令隔宿知。闻出内家新舞女，翰林别进柘枝时。

新殿中庭索柱□，府家躬进少书□。叶开花展回头望，金作阑干玉砌阶。
美人背看内园中，犹自风流着褪红。为赌金钱争百草，急行遗却玉珑璁。
生衣勿进紧纹纱，当背□连一朵花。宜下当时休遣织，近来宫里断奢华。
日晚中人走马来，宫门处处遣教开。传声亦过排军使，只候君王打猎回。
新进桥几是黄檀，闻道朝来退玉鞍。不信近人能污取，天生曲处是龙盘。
春天暖日会嫔妃，各各梳头出样新。鹊语下阶争跪拜，愿令恩泽胜旁人。
中国常依礼乐轻，远蕃无不进王庭。昆仑信物犀腰带，尽是通天鸟兽形。
美女承恩赐好梅，银丝笼子不教开。宫棋赢得人将去，却进君王道赌来。
牡丹昨日吐深红，移向新城殿院中。欲得且留颜色好，每窠皆着碧纱笼。
欲得藏钩语少多，嫔妃宫女任相和。每朋一百人为定，遣赌三千尺彩罗。
两朋高语任争筹，夜半君王与打钩。恐欲天明催促漏，赢朋先起舞缠头。
批答奏章不再寻，少年宣使称君心。近来闇读羲之帖，学得行书胜翰林。
内家供应万般齐，无故宫门使检题。尚食为盘三百面，引行先托一株犀。
随行女伴赏春时，走下阶来独自迟。行把短红毛拂子，弄莺抛在百花枝。
夜饮宫人总醉醒，起来逢月在中庭。金炉排火珠帘处，每处胧胧真兽形。
尽喜秋时净洁天，爱行寻遍绕宫泉。才人愿得荷花弄，鱼藻池头争上船。
百司供拟甚纷纭，丹凤重修了奏闻。明日禁兵阶立杖，金鹅袄子赐将军。
寒光憔悴暖光繁，推历今朝是岁元。宫里玉钗长一尺，人人头上戴春幡。
先换音声看打毬，独教菊部在春楼。不排次第排恩泽，把板宫人立上头。
寒食两朋方内宴，朝来排□为清明。飞龙更取□州马，催促毬场下踏城。
不出闺闱三四年，卷帘唯见四时天。如今歌舞浑新法，争得君王唤眼前。
君王欲幸九成宫，便着罗衣换水红。闻道教坊新逐鹘，莫教鹦鹉出金笼。
琵琶轮拨紫檀槽，弦管初张鼓调高。理曲遍来双腋弱，教人把箸喂樱桃。

以上是针对《乐府诗集》“近代曲辞”一目而作的同题补录。下面再对其中曲、辞皆失录的情况略作说明。据笔者的统计，在郭茂倩的收录之外，至少还有五曲应该是属于近代曲辞：

1.《还京乐》

《教坊记》曲名内列有《还京乐》一调。据《新唐书》记载，该曲是“民间以帝自潞州还京师，举兵夜半诛韦皇后”[①]而制，因此《还京乐》是“近代曲”。该调存窦常辞一首，近代曲辞未录，现据《全唐诗》第二百七十一卷补之：

① 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第476页，北京，中华书局，1975。

百战初休十万师，国人西望翠华时。家家尽唱升平曲，帝幸梨园亲制词。

此辞另见《文苑英华》第一百六十七卷，题名为《还京乐歌词》。

2.《一斛珠》

《教坊记》与《乐府诗集》"近代曲辞"一目皆未列该调。据曹邺《梅妃传》记载，"（玄宗）在花萼楼会夷使，至，命封珍珠一斛，密赐（梅）妃，妃不受，以诗付使者曰：'为我进御前也。'上览诗怅然不乐，令乐府以新声度之，号《一斛珠》，曲名始此也。"[①]所以《一斛珠》创始于玄宗朝，为乐府新声，当录于近代曲辞中。现仅存梅妃之辞一首：

柳叶双眉久不描，残妆和泪污红绡。长门自是无梳洗，何必珍珠慰寂寥。

3.《剑器词》

《剑器》为唐代著名舞曲，开元年间的公孙大娘善为此舞，《太平御览》第五百六十九卷："晏时有公孙大娘者，善剑舞，能为邻里曲，及裴将军士谓之春秋设大张伎乐，虽小大优劣不同，而极其华侈，遐方僻郡，欢纵亦然。"[②]又杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》序云："开元三载，余尚童稚，记于郾城，观公孙氏舞《剑器》、《浑脱》，浏漓顿挫，独出冠时。自高头宜春、梨园二伎坊内人，洎外供奉，晓是舞者，圣文神武皇帝初，公孙一人而已。"[③]其辞曰："昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。爝如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。"宋陈旸《乐书》曰："《剑器》之舞，衣五色绣罗襦，折上巾交，脚绛绣靴，仗剑执械。唐开元中，有公孙大娘善舞《剑器》，能为邻里感激。怀素见之，草书遂长，盖状其顿挫势也。"[④]《剑器》为武舞亦即健舞，常以《浑脱》作为解曲。《教坊记》曲名表内列有《西河剑器》、《剑器子》二调，"近代曲辞"未录。今据敦煌写卷斯6537补之：

第一

皇帝持刀强，一一上秦王。闻贼勇勇勇，拟欲向前汤。应手五三个，万人谁敢当。

---

① 陶宗仪《说郛》，第111卷，第5141—5142页，上海，上海古籍出版社，1988。
② 李昉等《太平御览》，第569卷，第2573页，北京，中华书局，1960。
③ 仇兆鳌《杜诗详注》，第20卷，第1815页，北京，中华书局，1979。
④ 陈旸《乐书》，第184卷，文渊阁《四库全书》。

从家缘业重，终日事三郎。

第二

丈夫气力全，一个拟当千。猛气冲心出，视死亦如眠。弯弓不离手，恒日在阵前。譬如鹘打雁，左右悉皆穿。

第三

排备白旗舞，先自有由来。合如花焰秀，散若电光闪。喊声天地裂，腾踏山岳摧。《剑器》呈多少，《浑脱》向前来。

《全唐诗》第五百二卷还录有姚合《剑器词》三首：

圣朝能用将，破敌速如神。掉剑龙缠臂，开旗火满身。积尸川有岸，流血野无尘。今日当场舞，应知是战人。

昼渡黄河水，将军险用师。雪光偏着甲，风力不禁旗。阵变龙蛇活，军雄鼓角知。今朝重起舞，记得战酣时。

破虏行千里，三军意气粗。展旗遮日黑，驱马饮河枯。邻境求兵略，皇恩索阵像。素和太平乐，自古恐应无。

此三辞在《姚少监诗集》第十卷与《文苑英华》第三百卷中，均题为《剑气词》。

又《万首唐人绝句》第五十六卷录司空图《剑器词》一首：

楼下公孙昔擅场，空教女子爱军装。潼关一败蕃儿喜，簇马骊山看御汤。

4.《摘得新》

《教坊记》载有此曲。现存皇甫松辞两首：

酌一巵。须教玉笛吹。锦筵红蜡烛，莫来迟。繁红一夜经风雨，是空枝。

摘得新。枝枝叶叶春。管弦兼美酒，最关人。平生那得几十度，展香茵。

该辞见于《全唐诗》第八百九十卷、《全唐五代词》正编第一卷。《御选历代诗余》云："皇甫松为牛僧孺甥，以《天仙子》词著名，终不若《摘得新》二首为有达观之见。"[①] 又《御定词谱》云："单调二十六字，六句，四平韵，'摘得新'韵，'枝枝叶叶春'韵，'管弦兼美酒'句，'最关人'韵，'平生那得几十度'句，

[①]《御选历代诗余》，第113卷，文渊阁《四库全书》。

‘展香茵’韵。别首第五句‘繁红一夜惊风雨’，‘一’字仄声，‘惊’字‘风’字俱平声。”[1]

5.《倾杯乐》

《教坊记》收录的曲名中有《倾杯乐》一调。根据调名及诗人的描写来看，它似乎与宴饮有关。但根据《隋书·音乐志》记载，《倾杯乐》最初是雅乐，在北周时还曾用于清庙：

> 高祖遣内史侍郎李元操、直内史省卢思道等，列清庙歌辞十二曲。令齐乐人曹妙达，于太乐教习，以代周歌。其初迎神七言，象《元基曲》，献奠登歌六言，象《倾杯曲》，送神礼毕五言，象《行天曲》。至是弘等但改其声，合于钟律，而辞经敕定，不敢易之。至仁寿元年，炀帝初为皇太子，从飨于太庙，闻而非之。乃上言曰，“清庙歌辞，文多浮丽，不足以述宣功德，请更议定。”于是制诏吏部尚书、奇章公弘，开府仪同三司、领太子洗马柳顾言，秘书丞、摄太常少卿许善心，内史舍人虞世基，礼部侍郎蔡徵等，更详故实，创制雅乐歌辞。[2]

这说明北周时，《倾杯乐》便已存在，并用于清庙。隋高祖时，乐工重新创制新曲，从而导致该曲风格大变，并脱离了雅乐的范畴。据《乐书》第一百六十卷云：

> 爰及隋唐，新音变曲倾动当世。或写《倾杯》、《行天》之声，或歌世俗讴谣之曲，徒取悦心志，为耳目之娱而已，无复止乎礼义之意也。[3]

又唐许敬宗《上恩光曲歌词启》曰：

> 少傅玄龄奉宣令旨，垂使撰《恩光曲》词六言四章，章八韵，谨率愚管宣述睿怀，自惟浅陋，深惧不允，窃寻乐府雅歌多皆不用六字，近代有《三台》、《倾杯乐》等艳曲之例，始用六言，今故杂以兮字，稍欲存于古体，起草适毕，未敢为定，蒙假不获，面启对封，槁本上呈，可不知宜，伏听后命。[4]

本来是雅乐的《倾杯乐》到了隋唐时期完全变成了燕乐的风格，这时它已经不能适应雅乐的要求，而更具有娱乐性。并且从曲调的音乐性来说，《倾杯乐》完全

---

[1]《御定词谱》，第1卷，第17页，台湾，世界书局，1986。
[2] 长孙无忌《隋书》，第15卷，第359页，北京，中华书局，1973。
[3] 陈旸《乐书》，第161卷，文渊阁《四库全书》。
[4] 李昉等《文苑英华》，第656卷，第3372页，北京，中华书局，1966。

符合“近代曲”的要求。这一点从诗人的描述中也可得到证明。如鲍溶《范传真侍御累有寄因奉酬十首》:“玉管倾杯乐，春园斗草情。野花无限意，处处逐人行。”欧阳詹《韦晤宅听歌》:“服制虹霓鬓似云，萧郎屋里上清人。等闲逐酒倾杯乐，飞尽虹梁一夜尘。”二诗中所述的《倾杯乐》都是在闲适欢聚的氛围中用来怡情的乐曲，丝毫不见雅乐的特征。所以，唐代的《倾杯乐》较北周时的《倾杯乐》而言，不过是仅存其名而已。

即使在唐代，作为燕乐的《倾杯乐》也几经变化，仅初唐就有两种。其一为太宗内宴命长孙无忌所作的乐曲。《新唐书》载:“因内宴，诏长孙无忌制《倾杯曲》，魏徵制《乐社乐曲》，虞世南制《英雄乐曲》。”[①]其二为琵琶曲。《唐会要》第三十三卷云:“贞观末，有裴神符者，妙解琵琶，作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深爱之。然亦世俗之乐也。”[②]

唐玄宗时期，《倾杯乐》还曾入为法曲。如太常梨园别教院的法歌乐章曲就有《王昭君》乐章、《思归乐》乐章、《倾杯乐》乐章等。[③]

甚至《倾杯乐》还一度成为马舞的专用乐曲，受到了玄宗的喜爱，如:

> 唐明皇常令教舞马百驷，分为左右部。时塞外亦以善马来贡，上俾之教习，无不曲尽其妙，因命衣以文绣，络以金铃，饰其鬣间，杂以珠玉，其曲谓之《倾杯乐》。凡数十迭，奋首鼓尾，纵横应节，又施三层板床，乘马而上，抃转如飞，或命壮士举榻，马舞其上，乐工数十环立，皆衣以淡黄衫，文玉带，必求妙龄姿美者充之。每遇千秋节，大宴勤政楼，奏立、坐二部伎毕，则自内厩引出舞之。[④]

所以，《倾杯乐》又称《倾杯舞》，其辞又称作《舞马辞》。

《倾杯乐》发展至晚唐，还出现了宣宗亲制的新曲。《文献通考》第一百三十八卷曰:“芦管，胡人截芦为之，大概与觱篥相类，出于北国。唐宣宗善吹芦管，自制《杨柳枝》、《新倾杯》二曲，有数拍不均，尝命俳优辛骨[illegible]拍，不中，因瞋目视之，骨[illegible]忧惧，一夕而毙。”[⑤]这条内容非常明确地记载了晚唐有新曲《倾杯乐》的事实。

虽然《倾杯乐》在唐代发生了诸多变化，但始终不离“近代曲”范畴，故而其辞亦皆属于近代曲辞。兹因其题而补录于下:

> 万玉朝宗凤扆，千金率舞龙媒。眄鼓凝骄蹤蹀，听歌弄影徘徊。
>
> 天鹿遥征卫叔，日龙上借羲和。将共两骖争舞，来随八骏齐歌。

---

① 欧阳修、宋祁《新唐书》，第21卷，第471页，北京，中华书局，1975。
② 王溥《唐会要》，第33卷，第712页，上海，上海古籍出版社，1991。
③ 王溥《唐会要》，第33卷，第717页，上海，上海古籍出版社，1991。
④ 马端临《文献通考》，第145卷，第1277页，北京，中华书局，1986。
⑤ 马端临《文献通考》，第138卷，第1225页，北京，中华书局，1986。

彩旄八佾成行，时龙五色因方。屈膝御杯赴节，倾心献寿无疆。

帝皂龙驹沛艾，星兰骥子权奇。腾倚骧洋应节，繁骄接迹不移。

二圣光天合德，群灵率土可封。系石骖驔紫燕，揵金愿步苍龙。

圣君出震应箓，神马浮河献图。足踏天庭鼓舞，心将帝乐踟蹰。

以上六首为张说所作的《舞马词》，辞体六言四句，与许敬宗所论“近代有《三台》、《倾杯乐》等艳曲之例，始用六言”相合，故录为近代曲辞。

第二章　近代曲辞的音乐学研究

在第一章里，本文主要探讨了近代曲辞的理论内涵以及实际界定，在这一基础上，本文还针对郭茂倩的收录情况进行了一定的订补。这些工作对于深入了解近代曲辞所依附的音乐来说，具有一定的参考价值。但仅有这些工作还远远不够。要揭示唐代音乐对文学的影响，具体到近代曲辞这一类别中，还必须对近代曲本身的音乐情况进行更为深入的考察。本章的内容就集中在这一方面。

在第一章的探讨中，本文已经指出，近代曲所依附的音乐系统，实则是隋唐之际新兴的燕乐，即与雅乐、清乐相对立的宴享之乐。从这个意义上说，对近代曲辞音乐情况的探讨，在很大程度上要集中于燕乐这一方面。而自宋沈括的《梦溪笔谈》开始，到近人林谦三的《隋唐燕乐调研究》、丘琼荪的《燕乐探微》以及刘崇德的《燕乐新说》等，学术界已经积累了非常丰富的研究成果，所以本文不再赘述而拟就下面三个问题进行一些探讨：一是近代曲的表演机构；二是近代曲中的法曲及其相关情况；三是近代曲在隋唐之世的流传情况。

第一节　近代曲的表演机构

就音乐对文学产生影响的途径来说，音乐的表演者是其中的一个重要因素。音乐表演者的地位和水平在很大程度上决定了音乐传播、流行的范围和程度，进而又在很大程度上决定了音乐影响文人及其创作的具体途径。以实际情况而言，主要由宫廷妓人表演的音乐艺术恐怕很难影响到下层文人的创作；反之，主要活跃于宫廷的诗人对于民间妓女演唱的俚俗曲调恐怕也很难予以认同。从这个意义上说，深入考察音乐表演者的具体情况，对于探讨音乐与文学的关系而言，具有极其重要的意义。[①]

应该着重指出的是，就近代曲的表演而言，“表演者”的提法是不太恰当的。尽管随着近代曲流入民间，市井妓女也成为其乐曲的表演者之一，但就整体而言，

[①] 关于这点，可以参考吴相洲师《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》（北京大学出版社，2004）一著的研究思路。吴相洲师在这部专著中十分重视由于表演者的不同而造成的对音乐、诗歌风格的影响。如其认为元白“新乐府”讽谏特点的形成与他们有意为朝廷创制新的政治音乐有关，张祜、薛能等人歌诗绮靡风格的形成与他们深入接触风月场所有关等等，都是这一思路的具体体现。

近代曲的表演主要还是由一些朝廷音乐机构的乐工承担。音乐机构不太适合以“表演者”的概念进行概括。有鉴于此，本节遂以“表演机构”来代替通常意义上的“表演者”。

表演近代曲的音乐机构，大致来说，主要是太常寺及其下属机构、教坊、梨园。以下本文将对此进行具体的说明。

一、太常寺

由于近代曲是宴享性质的娱乐音乐，这就决定了承担其表演任务的主要机构是太常寺及其下属机构。郭茂倩在“近代曲辞”的题序里对“近代曲”所涉的曲调范围有一个简要的介绍：

> 唐武德初，因隋旧制，用九部乐，太宗增高昌乐，又造宴乐，而去礼毕曲。其著令者十部……而总谓之燕乐。声辞繁杂，不可胜纪。凡燕乐诸曲，始于武德、贞观，盛于开元、天宝。其著录者十四调二百二十二曲。又有梨园别教院法歌乐十一曲，云韶乐二十曲，肃代以降亦有因造，僖昭之乱，典章亡缺，其所存者，概可见矣。[①]

这里提及近代曲的曲调，大致包括五个类别，即“十部伎”、“燕乐十四调诸曲”、“梨园别教院法曲”、“云韶乐”以及肃宗、代宗之后的“因造之曲”。当然，郭茂倩在“近代曲辞”一目中实际收录的曲辞远远超出上述五个类别的曲调，如《纪辽东》、《乐世》、《竹枝词》等都不在题序所言的范围之内，他只不过是借独标五类的形式来概指其余而已，这点可以不论。而郭茂倩提到的这些曲调，则主要是由太常寺及其下属机构进行表演。

首先来看十部伎。唐代的十部伎是由隋朝七部伎发展而来的。据《隋书·音乐志》记载：“始开皇初定令，置七部乐：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。”[②]七部伎到了大业年间发展成为九部伎。《隋书·音乐志》：“及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部，乐器工衣创造既成，大备于兹矣。”[③]九部伎较之七部伎，首先是部类的名称有所改动，如清商伎改作清乐、国伎改作西凉乐、文康伎改作礼毕；其次还增加了种类，如疏勒、康国两部，从而使得胡乐的成分有所扩展。由于九部伎已趋完备，所以唐初亦因袭未改。直到贞观年间才扩为十部，如《通典》第一百四十六卷曰：“武德初，未暇改作，每燕

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第832页，上海，上海古籍出版社，1998。
② 长孙无忌《隋书》，第15卷，第376页，北京，中华书局，1973。
③ 长孙无忌《隋书》，第15卷，第376页，北京，中华书局，1973。

享，因隋旧制，奏九部乐，至贞观十六年十一月，宴百僚，奏十部。先是伐高昌，收其乐付太常，至是增为十部伎。”[1] 至此，十部伎正式确立，内容包括燕乐、清商、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国等十部。十部伎中，真正属于中原传统音乐的仅有清商一部，具有国别特色的胡乐则占据了宫廷音乐的主导地位。一般认为，作为乐种概念的隋唐燕乐，主要是中原传统音乐与胡乐融合的结果。从这个意义上说，十部伎既是近代曲的重要来源，也是其重要的组成部分。这十部伎主要是由太常寺表演的。《旧唐书·职官志》：“太乐署：令一人，丞一人，府三人，史六人。乐正八人，典事八人，掌固八人，文武二舞郎一百四十人。太乐令调合钟律，以供邦国之祭祀享宴。丞为之贰。凡天子宫悬钟磬，凡三十六虡，凡大宴会，则设十部伎。”[2]而太乐署是太常寺的下属单位，这点不须赘述。总而言之，十部伎的表演，主要由隶属于太常寺的太乐署承担。

其次来看“天宝十四调二百二十二曲”。“天宝十四调二百二十二曲”，是指天宝十三载太乐署供奉曲名及所改诸乐名，也就是《唐会要》记载的杨国忠、陈希烈所上奏的“中使辅璆琳至，奉宣进止；令臣将新曲名一本，立石刊于太常寺者”。[3]其曲名大致如下：

太簇宫，时号沙陁调：《龟兹佛曲》改为《金华洞真》，……

太簇商，时号太食调：《破阵乐》，《大定乐》，《英雄乐》，《欢心乐》，《山香乐》，《年年乐》，《武城升平乐》，……《万岁乐》。

太簇羽，时号般涉调：《大和万寿乐》，……《达磨支》改为《泛兰丛》，《悉尔都》改为《琼台花》，《春杨柳》，……

太簇角：……《安公子》，《红蓝花》。

林钟宫，时号道调：《景云》，……《急火凤》改为舞。

林钟商，时号小食调：……《太平乐》，《破阵乐》，《五更转》，《圣明乐》，《卷白云》，《凌波神》，《九成乐》，《泛龙舟》，……

林钟羽，时号平调，《火凤》，《真火凤》，《急火凤舞》，《媚娘长命》，《西河》（前三调应当是《急火凤》、《舞媚娘》与《长命西河》），《三台盐》，《行天》，《急行天》，《濮阳女》，《神白马》，《春杨柳》，……

林钟角调：……《堂堂》，《十二时》，《天下兵》改为《荷来苏》。

黄钟宫：《封山乐》；

黄钟商，时号越调：《破阵乐》，《天授乐》，《无为》，《倾杯乐》，……《婆罗门》改为《霓裳羽衣》，……

黄钟羽，时号黄钟调：《火凤》，《急火凤》，《春杨柳》，……《阿滥堆》，《百舌鸟》

---

[1] 杜佑《通典》，第146卷，第761页，北京，中华书局，1984。
[2] 刘昫等《旧唐书》，第44卷，第1874页，北京，中华书局，1975。
[3] 王溥《唐会要》，第33卷，第721页，上海，上海古籍出版社，1991。

改为《濮阳女》。

中吕商，时号双调：《破阵乐》，《太平乐》，《倾杯乐》，《大酺乐》，……

南吕商，时号水调：《破阵乐》，……

金风调，《苏幕遮》改为《感皇恩》，……[1]

上述引文中的着重号为笔者所加，它们都是被郭茂倩收入近代曲辞的曲调名称。而且从理论上说，太常寺刊刻的二百二十二个曲调大部分都是隋唐以后的新声，因此当以近代曲为主。这些曲名本是“太乐署供奉曲名及所改诸乐名”，又都录于太常寺里的石碑上，则曲调应当为太常寺收录，且由太常寺表演。只不过由于历史的原因，“天宝十四调二百二十二曲”的曲调和歌辞在唐后多已遗失，所以被郭茂倩收入“近代曲辞”的只有上述引文中加着重号的十一调。尽管如此，由管窥豹，还是可以发现太乐署在它们表演中的重要地位。

再次来看梨园别教院的法曲。梨园别教院又称作梨园新院，是梨园设在太常寺的一个分支，由太常寺主管，主要用来教习法曲。据现存文献，可知其所表演的法曲乐章有：《王昭君》、《思归乐》、《倾杯乐》、《破阵乐》、《圣明乐》、《五更转》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《万岁长生乐》、《饮酒乐》、《斗百草》等，几乎占目前可知法曲名目的二分之一。[2]这些曲目都属于“近代曲”范畴。

除了教习法曲外，梨园别教院还教习供奉新曲。《旧唐书·音乐志》载：“太常又有别教院，教供奉新曲。太常每凌晨，鼓笛乱发于太乐署。别教院廪食常千人，宫中居宜春院。”[3]这里所谓的“供奉新曲”，其具体名目已不可晓，但必存于上述“天宝十四调二百二十二曲”之中，所以也属近代曲。

由此可知，梨园别教院表演了相当数量的近代曲。而如前文所述，梨园别教院也是太常寺的一个下属机构。

然后来看肃宗、代宗之后的“因造之曲”。这些乐曲主要是指中唐以后产生的宫廷燕乐，如《中和乐》、《定难曲》、《继天诞圣乐》、《奉圣乐》、《万斯年》等曲。据《旧唐书·音乐志》和《新唐书·礼乐志》载：

贞元三年四月，河东节度使马燧献《定难曲》，御麟德殿，命阅试之。十二年十二月，昭义军节度使王虔休献《继天诞圣乐》。十四年二月德宗自制《中和舞》，又奏九部乐及禁中歌舞，伎者十数人，布列在庭，上御麟德殿会百僚观新乐诗，仍令太子书示百官。贞元十六年正月，南诏异牟寻作《奉圣乐》舞，因韦皋以进。[4]

山南节度使于頔又献《顺圣乐》，曲将半，而行缀皆伏，一人舞于中，又令女伎为

---

[1] 王溥《唐会要》，第33卷，第718页，上海，上海古籍出版社，1991。
[2] 王溥《唐会要》，第33卷，第718页，上海，上海古籍出版社，1991。
[3] 刘昫等《旧唐书》，第28卷，第1051页，北京，中华书局，1975。
[4] 刘昫等《旧唐书》，第28卷，第1052页，北京，中华书局，1975。

佾舞，雄健壮妙，号《孙武顺圣乐》。……会昌初，宰相李德裕命乐工制《万斯年》曲以献。大中初，太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣，备百戏。帝制新曲，教女伶数十百人，衣珠翠缇绣，连袂而歌，其乐有《播皇猷》之曲，舞者高冠方履，褒衣博带，趋走俯仰，中于规矩。[1]

据上引文献，可知这些乐曲也主要由太常寺的乐工进行表演。

最后来看所谓的“云韶乐”。《新唐书》对于“云韶乐”的记载，有两种不同所指。其中之一是指云韶府（即内教坊）所辖管的音乐。《新唐书·百官志》曰：“武德后，置内教坊于禁中。武后如意元年，改曰云韶府，以中官为使。开元二年，又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士，第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊，掌俳优杂技，自是不隶太常，以中官为教坊使。”[2]据此可知，“云韶府”乃是武后为内教坊改的别名。而《资治通鉴》第一百九十三卷曰：“奏行刑之日尚食，勿进酒肉，内教坊及太常不举乐”，[3]二者并列，则云韶府并不隶属于太常寺，其乐也就不归太常寺表演。“云韶乐”的另一个所指是大和年间的《云韶法曲》。《新唐书·礼乐志》云：“文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐，制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》，……自是臣下功高者，辄赐之。乐成，改法曲为《仙韶曲》。”[4]但这里的《云韶乐》是《云韶法曲》的专指，是单曲。而郭氏所谓的云韶乐，虽具体调名已不可知晓，但共有二十章，应该不是单曲。由此可见，郭茂倩所谓的《云韶乐》应当是指云韶府表演的音乐。因此，除了《云韶乐》，其他四类音乐都归太常寺主管。

在《乐府诗集》“近代曲辞”序言里所概述的类别之外，近代曲还包括二部伎里的一些曲目，这些曲目也有一部分由太常寺的乐工进行表演。二部伎始立于玄宗时期。《新唐书·礼乐志》：“（玄宗）帝即位，……又分乐为二部：堂下立奏谓之立部伎，堂上坐奏谓之坐部伎，太常阅坐部不可教者隶立部，又不可教者乃习雅乐。”[5]据此可知玄宗时期，二部伎在朝廷音乐中的地位较高，甚至还超过了雅乐的地位。现存可考的二部伎十四首曲调中，除了《安乐》出于北周外，其他十三曲都属于近代曲。根据《通典》所载并结合相关文献，这十三曲的情况大致如下：

1.《太平乐》。据《新唐书·礼乐志》载，《太平乐》为“周隋遗音”，[6]但《乐府诗集》将其收入近代曲辞，则郭茂倩当认为它是隋朝所创的乐曲。该乐又称作

---

[1] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第478页，北京，中华书局，1975。
[2] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第48卷，第1244页，北京，中华书局，1975。
[3] 司马光《资治通鉴》，第193卷，第6089页，北京，中华书局，1956。
[4] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第478页，北京，中华书局，1975。
[5] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第475页，北京，中华书局，1975。
[6] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第475页，北京，中华书局，1975。

“五方狮子舞”，是狮子舞的一个种类。杜佑《通典》云：“师子挚兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为衣，象其俯仰驯狎之容，二人持绳拂，为习弄之状。五师子各依其方色，百四十人歌《太平乐》，舞抃以从之，服饰皆作昆仑象。”[①]关于《太平乐》演出的最早记载在中宗年间，唐武平一《景龙文馆记》：“三年，宴吐番使于承庆殿。太常引入，奏《五方狮子太平》、《破阵乐》……”[②]其乐辞据《唐会要》记载当有五首：“乐章又有《破陈乐》词七首，《中和乐》词五首，《五方师子》词五首……”[③]而现存《太平乐》的歌辞都是中唐之作，且只有四首，其辞如下：

岁丰仍节俭，时泰更销兵。圣念长如此，何忧不太平。
湛露浮尧酒，熏风起舜歌。愿同尧舜意，所乐在人和。
风俗今和厚，君王在穆清。行看采花曲，尽是太阶平。
圣德超千古，皇威静四方。苍生今息战，无事觉时长。[④]

此四首辞前二首为白居易作，后两首分别为王涯、张仲素作，都咏调名本意。

2.《破阵乐》。《破阵乐》有多种形式，立部伎中的《破阵乐》起源于太宗为秦王时的《秦王破阵曲》，是唐代三大乐舞之一。全曲五十二遍，表演时左圆右方，先偏后伍，鱼丽鹅鹳，箕张翼舒，交错屈伸，首尾回互，以象战陈之形。太宗令起居郎吕才依图教乐工百二十人，被甲执戟而习之，凡为三变，每变为四阵，有往来疾徐击刺之象，以应歌节，数日而就，发扬蹈厉，声韵慨慷，和云：“秦王破阵乐”，享宴奏之。

3.《庆善乐》。唐代三大舞曲之一，与《破阵乐》相对，称为文舞，造于贞观六年。有舞童十六人，皆进德冠，紫大袖裙襦，漆髻，皮履，舞蹈安徐以象文教，洽而天下安乐也，享宴及国有大庆奏于庭。所以也是宴享之乐。参见本文第一章第三节。

4.《大定乐》。高宗时法曲，出自《破阵乐》，舞者百四十人，皆身被五彩文甲，手中持槊，歌云：“八纮同轨乐”，用以象征平定辽东而边隅安宁的意思。

5.《上元乐》。高宗所造，舞八十人，衣画云水，备五色，以象元气，故曰

---

① 杜佑《通典》，第146卷，第761页，北京，中华书局，1984。
② 转引自《唐声诗》，下编，第40页，上海，上海古籍出版社，1983。
③ 王溥《唐会要》，第33卷，第711页，上海，上海古籍出版社，1991。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第82卷，第873页，上海，上海古籍出版社，1998。

上元。

6.《圣寿乐》。高宗、武后所作，舞者一百四十人，金铜冠，五色画衣，舞时行列必成文字，而且是连续排成“圣超千古，道泰百王。皇帝万岁，宝祚弥昌”十六个字，以示祥瑞。

7.《光圣乐》。高宗所造，舞者八十人，戴鸟冠，穿五彩画衣，兼以上元圣寿之容，以歌王业所兴。

8.《燕乐》。贞观年间张文收所制新曲，杜佑《通典》:“贞观中，景云见，河水清，协律郎张文收采古朱雁天马之义，制《景云河清歌》，名曰《燕乐》。”[①]

9.《长寿乐》。创始于武后长寿年间，舞者十二人，皆身穿画衣。

10.《天授乐》。武则天天授年间所造，舞四人，身穿画衣，戴五采凤冠。

11.《鸟歌万岁乐》。亦是武后年间初创，当时宫中养鸟能说人言，又常呼叫万岁，所以作乐以象之。舞三人，绯大袖，并画鹦鹉冠作鸟的形象。

12.《龙池乐》。玄宗时作。其“龙池”之名的由来在《通典》中记载得颇为明了，“玄宗龙潜之时宅于崇庆坊，宅南坊人所居变为池，瞻气者亦异焉。故中宗末年泛舟池内。玄宗正位，以宅为宫，池水逾大，弥漫数里，为此乐以歌其祥也。”[②]舞有七十二人，冠上饰以芙蓉。

13.《小破阵乐》。玄宗时作，由立部《破阵乐》改编而成，该曲仅有舞者四人，穿金甲胄，规模远不及立部的大曲《破阵乐》。

以上十三曲中，有辞传者三调，近代曲辞收录两调，即《破阵乐》与《太平乐》。其中《太平乐》四首，辞已见上文，《破阵乐》者存辞三首，一首为无名氏之作，两首为张说作，其辞如下：

> 秋来四面足风沙，塞外征人暂别家。千里不辞行路远，时光早晚到天涯。
>
> 汉兵出顿金微，照日明光铁衣。百里火幡焰焰，千行云骑騑騑。蹙踏辽河自竭，鼓噪燕山可飞。正属四方朝贺，端知万舞皇威。

[①] 杜佑《通典》，第146卷，第762页，北京，中华书局，1984。
[②] 杜佑《通典》，第146卷，第762页，北京，中华书局，1984。

少年胆气凌云，共许骁雄出群。匹马城南挑战，单刀蓟北从军。一鼓鲜卑送款，五饵单于解纷。誓欲成名报国，羞将开口论勋。[1]

还有一调为《庆善乐》，存太宗辞一首，收在《乐府诗集》“舞曲歌辞”中，本文第一章已经将其补录在近代曲辞之中。歌辞为：

寿丘唯旧迹，酆邑乃前基。粤余承累圣，悬弧亦在兹。弱龄逢运改，提剑郁匡时。指麾八荒定，怀柔万国夷。梯山盛入款，驾海亦来思。单于陪武帐，日逐卫文螭。端扆朝四岳，无为任百司。霜节明秋景，轻冰结水湄。芸黄遍原隰，禾颖积京坻。共乐还谯宴，欢此《大风》诗。[2]

以上曲目都属于二部伎表演。据上文所引《新唐书·礼乐志》，可知二部伎乐工的选取、汰择由太常寺负责；又据上文所引武平一的《景龙文馆记》，可知《太平乐》的表演本由“太常引入”。因此二部伎的表演也由太常寺的乐工承担。

综上所述，在“近代曲”的表演当中，太常寺及其下属机构充当了一个重要的角色。

二、梨园

除了太常寺之外，梨园也是表演近代曲的一个重要机构。梨园本是禁苑之中供皇帝游乐玩赏的花园。《新唐书·李适传》：“凡天子飨会游豫，唯宰相及学士得从。春幸梨园，并渭水祓除，则赐细柳圈辟疠”。[3]又《旧唐书·中宗纪》记载景龙四年二月，中宗“令中书门下供奉官五品已上、文武三品已上并诸学士等，自芳林门入集于梨园球场，分朋拔河，帝与皇后、公主亲往观之。三月甲寅，幸临渭亭修禊饮，赐群官柳圈以辟恶。丙辰，游宴桃花园。……夏四月丁亥，上游樱桃园，引中书门下五品已上司长官学士等入芳林园尝樱桃，便令马上口摘，置酒为乐。”[4]由此可见，梨园、桃花园、樱桃园等，都是帝王的休闲场所，每个花园各以一种植物为主，使某种植物在特定的季节集中开放，以供君臣赏玩。梨园当是以园中多植梨树而得名。但是自开元二年起，梨园的用途发生了根本性的改变，成为专门演习以法曲为代表的新曲的音乐机构，这在《唐会要》、《新唐书·礼乐志》和《太平广记》中都有记载：

---

[1] 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第849页，上海，上海古籍出版社，1998。
[2] 郭茂倩《乐府诗集》，第56卷，第627页，上海，上海古籍出版社，1998。
[3] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第202卷，第5748页，北京，中华书局，1975。
[4] 刘昫等《旧唐书》，第7卷，第149页，北京，中华书局，1975。

开元二年，上以天下无事，听政之暇，于梨园自教法曲，必尽其妙，谓之“皇帝梨园弟子。”[①]

玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号“皇帝梨园弟子”。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。[②]

梨园法部置小部音声，凡三十余人，皆十五以下。[③]

据上引材料，梨园的构建、组织大体如下：太常坐部伎选出子弟三百人，由玄宗皇帝亲自掌管，教法曲于梨园本部；宫女数百，住在宜春北院；小部音声三十余人，年龄限于十五岁以内。这些挑选出来的梨园子弟是开元朝廷的音乐精英。白居易《坐部伎》说：“太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。”[④]据《乐府诗集》记载：“太常选坐部伎无性识者退入立部伎，又选立部伎无性识者退入雅乐部。”[⑤]可知坐部乐工的才能、地位都要高于立部、雅乐部，已经具有高超的音乐技能。而梨园乐工又由坐部选出，自然代表了当时音乐界的最高水平。

法曲是唐代新兴的一种乐曲，最初主要用于朝廷的宴享之乐，又有别于雅乐，正是本文所界定的近代曲，这一点在本章第二节中还有详细论述，暂且从略。郭茂倩在“近代曲辞”一目中存录法曲七调，即《火凤》、《堂堂》、《思归乐》、《破阵乐》、《圣明乐》、《春莺啭》与《雨淋铃》，其余可能都已遗失。从这点来说，郭茂倩显然也是将法曲视作近代曲的。

由于法曲主要由梨园弟子表演、发扬光大，可见梨园也是表演近代曲的主要音乐机构之一。

三、教坊

据前文所述，自武德年间到开元二年之前，唐朝宫廷已有内教坊，但后改为云韶府。开元二年，玄宗在蓬莱宫侧又置内教坊，如《新唐书·礼乐志》载：“玄宗为平王，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者。及即位，命宁王主藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者。”[⑥]又《太平御览》曰：“玄宗听政之暇，从禽自娱，又

---

① 王溥《唐会要》，第34卷，第734页，上海，上海古籍出版社，1991。
② 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第476页，北京，中华书局，1975。
③ 李昉《太平广记》，第204卷，第1554页，北京，中华书局，1991。
④ 顾学颉点校《白居易全集》，第3卷，第57页，北京，中华书局，1979。
⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第96卷，第1019页，上海，上海古籍出版社，1998。
⑥ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第475页，北京，中华书局，1975。

于蓬莱宫侧立教坊，以习倡优曼衍之戏。”[1]据此可知，这新内教坊是表演新声、散乐、杂戏的机构，性质更加俗乐化。其中所谓的“新声”即是近代曲。因此，此教坊也是表演近代曲的机构之一。

盛唐时，就表演近代曲来说，教坊是当时仅次于太常寺的重要机构。玄宗时，除了蓬莱宫侧的这一内教坊外，东京、西京还各有两处教坊：“西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊，右多善歌，左多任务舞，盖相因习。东京两教坊俱在明义坊，而右在南，左在北也，坊南西门外即苑之东也，其间有顷余，水泊俗谓之月陂，形似偃月，故以名之。”[2] 这些教坊的规模虽然不及太常寺，但全盛时，共有乐工将近二千人，仅乐工的名称就有十多种，如乐工、伶人、乐伎、音声人、工人、工伎、坊工、伶工、乐官、伶官、俳优、倡优、优倡、优人、散乐、杂伎等。这些乐人各有分工，各司其职，其分工、地位体现出严格的等级差别。据《教坊记》记载，坊中有居宜春院者，而且称作内人，是教坊中表演水平最高的乐妓，她们的地位也就最高：

> 妓女入宜春院，谓之“内人”，亦曰“前头人”，常在上前也。其家犹在教坊，谓之“内人家”，四季给米。其得幸者，谓之“十家”，给第宅，赐亦异等。初特承恩宠者有十家，后继进者敕有司给赐同十家。虽数十家，犹故以十家呼之。每月二日、十六日，内人母得以女对，无母则姊妹若姑一人对。十家就本落，余内人并坐内教坊对。内人生日，则许其母、姑、姊妹皆来对，其对所如式。[3]

除了内人之外，坊内还有宫人等其他级别的乐妓：

> 楼下戏出队，宜春院人少，即以云韶添之。云韶谓之“宫人”，盖贱隶也。非直美恶殊貌，居然易辨明：内人带鱼，宫人则否，平人女以容色选入内者，教习琵琶、三弦、箜篌、筝等者，谓之“搊弹家”。
>
> 凡楼下两院进杂妇女，上必召内人姊妹入内赐食。因谓之曰：“今日娘子不须唱歌，且饶姊妹并两院妇女。”于是内妓与两院歌人更代上舞台唱歌。内妓歌，则黄幡绰赞扬之；两院人歌，则幡绰辄訾诟之。有肥大年长者，即呼为“屈突干阿姑”，貌稍胡者，即云“康太宾阿妹”，随类名之，摽弄百端。[4]

教坊在分工、地位等方面严格的等级差别充分体现了其组织机构的完备。

正是由于有了完备的组织结构，教坊乐在唐代获得了迅速的发展，成为盛唐

---

[1] 李昉《太平御览》，第269卷，第1259页，北京，中华书局，1960。
[2] 崔令钦《教坊记》，第1页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
[3] 崔令钦《教坊记》，第1页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
[4] 崔令钦《教坊记》，第2页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

燕乐的重要内容。唐崔令钦的《教坊记》记录了当时教坊表演的曲名共计 334 个，其辞被收入“近代曲辞”者共有三十六调，其中小曲二十八调，大曲八调。二十八调小曲分别是：《抛球乐》、《破阵乐》、《千秋乐》、《长命女》、《杨柳枝》、《浪淘沙》、《想夫怜》（即《相府莲》）、《墙头花》、《凤归云》、《离别难》、《拜新月》、《征步郎》、《太平乐》、《胡渭州》、《濮阳女》、《杨下采桑》、《大辅乐》、《合罗缝》（即《盖罗缝》）、《醉公子》、《如意娘》、《叹疆场》、《镇西乐》、《金殿乐》、《竹枝子》、《甘州子》、《穆护子》、《河满子》（即《何满子》）、《水沽子》（即《水鼓子》）。八调大曲分别是：《绿腰》、《凉州》、《伊州》、《甘州》、《采桑》、《千秋乐》、《雨霖铃》（即《雨淋铃》）、《柘枝》。在这些曲调中，小曲与大曲内都有《千秋乐》一调。因此，《教坊记》中曲名与《乐府诗集》“近代曲辞”所载曲名相同者共计 35 个，占全部近代曲辞调名的一半左右。而且《教坊记》所载的曲名中，基本上都是《乐府诗集》“近代曲辞”一目所载的曲调。《乐府诗集》仅仅收录了上述 35 调，则可能是其中大多数曲辞遗失不传的缘故。这从另一方面也证明了教坊在表演近代曲方面的重要意义。

教坊在表演“近代曲”方面的重要意义还不仅限于此。上文说过，除了蓬莱宫侧的内教坊之外，在东京、西京还各有两处教坊。由于这些教坊并不设于禁中，坊中乐妓往往有一定的活动自由：

> 苏五奴妻张少娘善歌舞。有邀迓者五奴辄随之前，人欲得其速醉，多劝酒，五奴曰：“但多与我钱，吃锤子亦醉，不烦酒也。”今呼鬻妻者为“五奴”自苏始。[①]

因此，教坊的乐妓不仅服务于宫廷，还能参与民间的音乐活动。教坊乐妓的这些行为使得原本流行于宫廷宴享之间的近代曲能够流向民间，从而促进唐代音乐向民间的渗透与普及，对近代曲的广泛传播具有重要的意义，同时也为近代曲影响唐代诗歌开拓了更为宽广的途径。

由于教坊乐妓的这种引渡作用，近代曲从宫廷开始流向了民间，既带动了民间对这些乐歌的表演，同时也带动了民间同类乐歌及乐辞的创作。如《竹枝词》、《杨柳枝》、《浪淘沙》、《踏歌行》、《潇湘神》、《欸乃曲》等，就是在近代曲普遍流行的背景下在民间创制出来的，它们的流传大大丰富了唐代音乐的发展。在这种情况下，近代曲的表演就不仅仅局限于朝廷的政府机构，民间的乐妓也成为了表演近代曲的重要力量。大量的营妓、家妓以及私妓参与到近代曲的创作与表演中来。她们数量巨大，并且不像宫廷乐妓那样集中于朝廷，而是分散在不同的地域，具有很大的流动性，对近代曲辞在社会上的传播发挥了重要的作用。但由于这些表演者的情况比较复杂，不好归入到表演机构之中，也很难进行系统的、全

[①] 崔令钦《教坊记》，第 3 页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

面的考证，这里只好从略。

综合以上三个部分的论述，可以发现近代曲主要由太常寺及其下属机构、梨园、教坊等音乐机构表演，此外，大量民间的艺人也参与了这些乐曲的表演。对于近代曲的流传来说，这些表演机构和表演个体显然会产生不同的影响，同时也会关涉到它们对诗歌创作的具体影响，这点本文在后面的章节中还要详细讨论。

第二节　法曲及相关问题

在以上所述的表演机构中，太常寺与教坊所表演的近代曲比较繁多，其表演的乐曲并没有形成鲜明的类别特征。只有梨园，它几乎就是专门演习法曲的音乐机构。就这点而言，梨园的法曲乃是所有音乐机构表演的近代曲中最有特点的一种音乐，因而实有深入研究的必要。本节在这里主要探讨三个方面的内容：一是梳理法曲在隋唐产生、发展、流变的历史，二是论证今人对法曲与法乐关系的误解，三是对法曲的具体曲目进行一定的考证。

一、法曲在隋唐的历史变迁

法曲脱胎于南朝的清乐，其产生大概在隋朝。这点历史文献中有着明确的记载。《新唐书·礼乐志》载：

> 初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵琶圆体修颈而小，号曰“秦汉子”，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传为秦、汉所作。其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音。玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号“皇帝梨园弟子”。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部更置小部音声三十余人。帝幸骊山，杨贵妃生日，命小部张乐长生殿，因奏新曲，未有名，会南方进荔枝，因名曰《荔枝香》。[①]

宋郑樵《通志》载：

> 法曲本隋乐，其音清而近雅，炀帝厌其声淡。明皇爱之，选坐伎三百教于梨园，宫女数百，亦为梨园弟子。[②]

[①] 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第476页，北京，中华书局，1975。
[②] 郑樵《通志》，《乐略》第一，第933页，北京，中华书局，1995。

这是认为法曲肇自隋代。宋陈旸《乐书》载：

> 法曲兴自于唐，其声始出清商部，比正律差四，郑卫之间，有铙、钹、钟、磬之音，太宗破阵乐，高宗《一戎大定乐》、武后《长生乐》、明皇《赤白桃李花》皆法曲，尤妙者其余如《霓裳羽衣》、《望瀛》、《献仙音》、《听龙吟》、《碧天雁》、《献天花》之类，不可胜纪。白居易曰："法曲虽已失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉。明皇雅好度曲，然未尝使蕃凌杂奏。天宝中，始诏道调法曲与胡部新声合作，君子非之。明年，果有禄山之祸，岂不诚有以召之邪？"圣朝（宋朝）法曲乐器有琵琶、五弦、筝、箜篌、笙、笛、觱篥、方响、拍板，其曲所存不过道调《望瀛》、《小讫食》、《献仙音》而已。其余皆不复见矣。[①]

陈旸认为"法曲兴自于唐"是不正确的。但他认为"其声始出清商部"则很有道理。法曲清淡近雅的风格接近清乐自不待言。其金、石、丝、竹之类的乐器，如钟、磬、幢箫、琵琶、筝、箜篌、笙、笛等，也与清乐所用乐器相符，这同样可以说明法曲出自清乐。

确切地说，法曲是清乐衰落的产物，它的出现与隋朝的时代背景有着密切的联系。据《通典》记载："清乐者，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧曲。乐器形制，并歌章古调，与魏三祖所作者，皆备于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及隋平陈后获之。文帝听之，善其节奏，曰：'此华夏正声也。昔因永嘉流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在。可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定吕律，更造乐器。'因置清商署，总谓之清乐。先遭梁、陈亡乱，而所存盖鲜。隋室以来，日益沦缺。"[②]频繁的战乱之后，由于隋文帝的喜爱，所剩无几的清乐才能保存下来。然而这些乐曲多有残缺，且曲调不免哀怨之情，所以文帝重新确定律吕，并制造新的乐器，以便对其进行改造。这种改造导致了清商署的设立，也为法曲从清乐中产生提供了充分的条件，即新律吕的确立与新乐器的适用。因此法曲的产生离不开两个必要条件，一个是清乐的沦丧，另一个则是隋文帝对清乐的整理。

法曲虽然脱胎于清乐，却不同于清乐。单就乐器来说，演奏法曲的铙、钹就不是中国的传统乐器。《太平御览》："铜钹亦谓之铜盘，出西戎及南蛮。其围数寸，隐起如浮沤，贯之以韦。相击以和乐也。南蛮国大者围数尺，或谓齐穆士素所造也。"[③]《乐书》也载：

---

① 陈旸《乐书》，第188卷，文渊阁《四库全书》。
② 杜佑《通典》，第146卷，第761页，北京，中华书局，1984。
③ 李昉《太平御览》，第584卷，第2633页，北京，中华书局，1960。

铜钹本南齐穆士素所造，其圆数寸，大者出于扶南、高昌、疏勒之国。其圆数尺，隐起如浮沤，以韦贯之，相系以和乐。唐之燕乐法曲有铜钹相和之乐，今浮屠氏法曲用之。盖出于夷音也。然有正与和其大小清浊之辨欤？唐胡部合诸乐系小铜钹子合曲。西梁部、天竺部、龟兹部、突厥部、康国部亦用之。[①]

而且在现存可考的法曲曲名中《长生乐》、《霓裳羽衣》、《望瀛》、《献仙音》、《五更转》等曲名都含有佛曲或道曲的因素。所以，法曲正如《乐书》第一百五十九卷所论，它是融合清乐、胡乐、佛曲与道曲于一体的新声杂曲：

隋大业中，备作六代之乐，华夷交错，其器千百。炀帝分为九部，以汉乐坐部为首，外以陈国乐舞《玉树后庭花》也。西凉与清乐，并龟兹五天竺国之乐，并合佛曲，法曲也。安国、百济、南蛮、东夷之乐，并合野音之曲，《胡旋》之舞也。《乐苑》又以清乐、西梁、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕为九部。必当损益不同，始末异制，不可得而知也。观开皇中颜之推上言："今太常雅乐尽用胡声，请凭梁国旧事考寻古曲。"高祖曰："梁亡国之音奈何遣我用邪？"由此观之，隋唐之乐，虽有雅、胡、俗三者之别，实不离胡声也。[②]

南北朝经过长期的分裂，各民族之间已经达到了充分的融合。无论政治还是经济领域都处于你中有我，我中有你的开放状态，同时这种华夷间的交流与互动也促使艺术领域，尤其是音乐领域，发生了巨大的变化。可以说，除了少数存留的清乐以外，隋唐宫廷的所有音乐都是华夷融合的产物，法曲也不例外，所以法曲是新声，是近代曲。

法曲在隋朝出现之后并没有兴盛起来。一方面由于法曲是新声，它的发展需要一个过程；另一方面则与统治者的好恶有关系。历史上隋朝虽然有三个皇帝，而实际上真正的统治者只有文帝与炀帝两个。文帝喜爱"清乐"，认为它是"华夏正声"；[③]而炀帝则常以法曲清淡而用夷狄之乐作为解曲。在这种情况下，法曲自然发展得很缓慢。

到了唐代法曲逐渐受到重视，并且历朝均有作品出现，如太宗《破阵乐》，高宗《一戎大定乐》、《春莺啭》，武后《长生乐》等。而到了盛唐，法曲则处于全面繁荣的状态。极具音乐天赋的唐玄宗不但精通音律，而且雅好度曲。出于对法曲的异常偏爱，他在开元二年还设立了专门演习法曲的机构——梨园，并以天

---

① 陈旸《乐书》，第125卷，文渊阁《四库全书》。
② 陈旸《乐书》，第159卷，文渊阁《四库全书》。
③ 长孙无忌《隋书·音乐志》，第15卷，第377页，北京，中华书局，1973。

下无事，常于听政之暇，在梨园自教法曲。[1]当时宫廷之中仅为习演法曲者就几近千人，其中包括坐部伎选出的梨园子弟三百人，专门隶属于皇帝，号称皇帝梨园弟子。有从宫女中选出的数百人，也称作梨园弟子。另外，梨园法部还专设小部音声三十余人，总体规模可以想见。如此庞大的演出机构必定需要大量的表演曲目，因此法曲迎来了最为辉煌的创作期。但可惜的是当时曲调多有流失，没有很好的保存下来，至今在可考的二十多首法曲中，只有《圣明乐》、《赤白桃李花》、《霓裳羽衣》、《望瀛》、《荔枝香》、《雨淋铃》等曲调是玄宗时的作品。

安史之乱后，唐朝的政治、经济都遭到严重的打击，法曲本是宫廷的娱乐乐曲，随着政治上的变故，它也失去了往日的活力。在很长的一个时期法曲都处于衰颓之中，正如元稹在《法曲》诗中所言："自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。《火凤》声沉多咽绝，《春莺啭》罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。"演奏法曲的机构已经解散，梨园弟子大量流落民间，宫廷里再也传不出轻灵淡雅的音乐了。此时在唐人心中，法曲似乎不再只是乐曲的一种形式，它早已化作歌舞升平的标志，在那场浩劫之后，随着开元盛世的逝去而成为回忆。所以当文人对安史之乱进行反思时，或者渴盼盛朝再度中兴时，他们常常都会想起法曲来，如：

> 先帝旧宫宫女在，乱丝犹挂凤凰钗。《霓裳》法曲浑抛却，独自花间扫玉阶。[2]
>
> 《子夜》新声何处传，悲翁更忆太平年。即今法曲无人唱，已逐《霓裳》飞上天。[3]

以上两首诗分别是王建的《旧宫人》和顾况的《听刘安唱歌》，诗人通过描写法曲在乱后的境遇，反映了战乱给社会造成的巨大破坏，并揭示了唐朝一蹶不振的低靡现实。很显然，这里"法曲"有着双重的涵义，它既是真实的法曲，又是盛唐的象征。而那种对前朝法曲的惋惜与怀念中，则深藏着士人在日益没落的王朝中的消沉与无奈。

事实上，法曲在中唐时期并没有像诗中描述的那样被"抛却"、"无人唱"，当法曲在宫廷中日益衰落的时候，却为其走向民间提供了机会。有些法曲是因为朝臣的喜爱而被有意识的保存下来，例如白居易在家休闲时，常常会命家妓表演法曲《霓裳》，有《卧听法曲〈霓裳〉》诗为证：

> 金磬玉笙和已久，牙床角枕睡常迟。朦胧闲梦初成后，宛转柔声入破时。乐可理心

---

[1] 王溥《唐会要》，第34卷，第734页，上海，上海古籍出版社，1991。
[2] 《全唐诗录》，第56卷，文渊阁《四库全书》。
[3] 《全唐诗》，第267卷，第2957页，北京，中华书局，1999。

应不谬，酒能陶性信无疑。起尝残酌听余曲，斜背银缸半下帷。[1]

玄宗创作的《霓裳羽衣》曲曾是杨玉环得宠时最为擅长的法曲，而此时它已经变成日常的娱乐节目，士人有兴致时均可用来娱情。

除了朝官以外，法曲的流传还依赖玄宗时的梨园弟子。其中有的留在宫中为安史叛军演奏，如《旧唐书·王维传》曰："禄山陷两都，玄宗出幸，……禄山宴其徒于凝碧宫，其工皆梨园弟子、教坊工人。"[2]有的则流落于民间，如白居易《江南遇天宝乐叟》云：

白头老叟泣且言，禄山未乱入梨园。能弹琵琶和法曲，多在华清随至尊。……从此漂沦到南土，万人死尽一身存。秋风江上浪无限，暮雨舟中酒一樽。涸鱼久失风波势，枯草曾沾雨露恩。[3]

诗中描述的白头老叟便是许多梨园弟子的真实写照。他们大多流落江南，在悲惨的逃难中，常常要用到在宫中学习的音乐，或为求生而卖艺，或遇知音而抒情，或因烦闷而自遣，总之，在不知不觉中把包括法曲在内的诸多技艺带到民间，从而促进了法曲在民间的传播，又据王琦所注《李太白全集》之《外记》曰：

许云封，乐工知笛者，贞元初，韦应物自兰台郎出为和州牧。轻舟东下，夜泊灵璧驿……忽闻云封笛声，嗟叹良久。韦公洞晓音律，谓其笛声酷似天宝中梨园法曲李谟所吹者。遂召云封问之，乃是李外孙也。[4]

故而法曲在中唐并没有消亡，只不过多在民间而已。

不但如此，法曲在晚唐文宗时期还经历了一次短暂的复兴。他曾下诏令太常冯定采开元时的雅乐，制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。并在臣下立有高功时就以法曲赐之。如《旧唐书·文宗纪》云："壬寅，翰林院宴李仲言，赐法曲弟子二十人，奏乐以宠之。"[5]由此可见，法曲的用途不仅限于娱乐。根据段安节《乐府杂录》关于雅乐部的记载："次有登歌，皆奏法曲"[6]可以证明法曲与雅乐也有着密切的联系。登歌乃南朝旧制，属于雅乐范畴，是用来歌颂祖宗功烈的乐曲。到了隋朝因其非君臣所献，所以便不再设置。至唐登歌之制又重新恢复，并且所奏之曲皆为法曲。因为法曲比正律差四，处于郑卫之间，具有亦俗亦雅的双

---

[1] 顾学颉点校《白居易集》，第26卷，第602页，北京，中华书局，1979。
[2] 刘昫《旧唐书》，第190卷下，第5052页，北京，中华书局，1975。
[3] 顾学颉点校《白居易集》，第12卷，第228页，北京，中华书局，1979。
[4] 王琦《李太白全集》，第36卷，第1619页，北京，中华书局，1977。
[5] 刘昫《旧唐书》，第17卷下，第556页，北京，中华书局，1975。
[6] 段安节《乐府杂录》，第1页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

重身份，所以才会在有唐一代发挥了重要的作用。

唐法曲的消亡起于五代。据《文献通考》第一百四十五卷曰："自兵乱以来，《霓裳羽衣曲》其音遂绝。江南伪主李煜乐工曹者，素善琵琶，因按谱得其声，后周氏亦善音律，又自变易徐弦。问曹曰：'法曲本缓，而此声太急，何也？'曹曰：'宫中人易之。'议者以为非吉祥也。后岁余而周氏卒矣。"[①]在经历安史之乱的巨大破坏以后，唐法曲在五代的战争中再次遭到重创，从而不可避免地面对濒临消亡的命运。以致到北宋时，唐法曲只剩下两曲，即《望瀛》和《献仙音》。据《文献通考》：

> 法曲部其曲二，一曰道宫调《望瀛》，二曰小石调《嫌仙音》（即《献仙音》）。[②]

唐法曲虽然几近消亡，但它的影响却很深远。有关唐法曲的题材也丰富了后人的诗文创作，如宋周紫芝《荔枝香》："梨园法曲凄且清，相传犹是隋家声。"[③]元王旭《长生殿赋》："奏梨园之法曲，舞月殿之霓裳。音乐纷兮具陈，只切心而断肠。"[④]明郑真《题曲江饯别图》："霓裳羽衣教法曲，千门万户皆新声。鼓鼙动地渔阳变，旧日繁华都不见。"[⑤]清毛奇龄《别朱生》："开元法曲有谁传，秋雨江南罢采莲"[⑥]等等，不可胜记。

同时，唐法曲的兴盛还奠定了法曲在后代音乐中的地位。各朝不但将法曲视作华夏正声，而且在唐音已失的情况下还主张继续创作，如宋杨亿《代中书密院请举乐第三表》曰：

> 伏望陛下采群臣之瞽言，稽前朝之成式。特诏执事，申明旧章，命协律而考雅音，俾广庭而陈法曲。尽善尽美，用还正始之风。不愆不忘，率由方策之训。岂独臣等幸甚，实亦天下幸甚！[⑦]

由此可以看出法曲在后世人心目中的地位。可以说，法曲代表了近代曲中最为辉煌灿烂的一部分。

---

① 马端临《文献通考》，第145卷，第1276页，北京，中华书局，1986。
② 马端临《文献通考》，第146卷，第1283页，北京，中华书局，1986。
③ 宋周紫芝《太仓稊米集》，第1卷，文渊阁《四库全书》。
④ 元王旭《兰轩集》，第1卷，文渊阁《四库全书》。
⑤ 《四库明人文集丛刊·荥阳外史集》，第96卷，第598页，上海，上海古籍出版社，1991。
⑥ 清毛奇龄《西河集》，第140卷，文渊阁《四库全书》。
⑦ 宋杨亿《武夷新集》，第14卷，文渊阁《四库全书》。

二、法曲与法乐

关于唐代法曲，丘琼荪在《燕乐探微》中提出了一个观点，即“唐代的法乐是法曲。”[①]他认为法曲的最初形式就是佛曲，唐代法曲中含有佛曲的成分，所以法乐就是法曲。丘琼荪的这个观点实则本自宋人。陈旸《乐书》：

> 唐之燕乐法曲有铜钹相和之乐，今浮屠氏法曲用之。
>
> 隋大业中备作六代之乐……并合佛曲，法曲也，安国、百济、南蛮、东夷之乐。[②]

但事实上将唐法曲、法乐都视作佛曲是不准确的。只要将法曲与法乐稍加比较，就会发现，二者在很多方面都存在着极为明显的差别。[③]

首先，二者的起源不同。前文已述法曲起源于清乐，它以中原传统音乐为主，同时融汇了众多的胡乐。法乐则是纯粹的舶来品。“法乐”一词最早出现于刘宋僧人的《佛国记》之中：“一月五日得到于阗，其国丰乐，人民殷盛，尽皆奉法，以法乐相娱。众僧乃数万人。”[④]因此，“法乐”当是佛曲，源于异域。齐王融有《法乐辞》十二首，《乐府诗集》作《法寿乐歌》，即《本起》、《灵瑞》、《下生》、《在宫》、《四游》、《出国》、《得道》、《双树》、《贤众》、《学徒》、《供具》、与《福应》。这些乐曲的内容都是参佛悟道之意，可见法乐是指佛曲。

萧梁时期，帝王多佞佛法，梁武帝更是亲身事佛，多次入寺为僧。与佛相关的各种文化都繁盛起来，法乐也不例外，《隋书·音乐志》载：

> 即位之后，更造新声，（梁武）帝自为之词三曲，又令沈约为三曲，以被弦管。帝既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法乐、童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之。[⑤]

由此可见，在法曲还未产生的时候，法乐就极大地发展起来了，而且还受到了帝王的重视。因此，两者在来源以及起源时代上显然不同。

其次，二者在唐代适用的场合以及具体的功用并不相同。就音乐本身来说，唐代儒、释、道并兴，佛乐发达，法曲因受佛乐的影响而带有法乐的风格，这种情况可以想见。但法曲与法乐在适用的场合以及功用方面还是有很大的差别。白

---

① 《燕乐三书》，第309页，哈尔滨师范大学中文系古籍整理研究室编，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1986。
② 陈旸《乐书》，第159卷，文渊阁《四库全书》。
③ 王昆吾在《唐代的法曲》一文中也提出“法曲”不同于“法乐”，但未进行深入的论证。可参见其《汉唐音乐文化论集》，第388页，台北，学艺出版社，1991年。
④ 晋法显《佛国记》，第2页，明陶宗仪《说郛》，第66卷上，清李际期宛委山堂刻本。
⑤ 长孙无忌《隋书》，第13卷，第305页，北京，中华书局，1973。

居易曾经在两首诗中分别提到“法曲”和“法乐”：

> 法曲法曲歌《大定》，积德重熙有余庆，永徽之人舞而咏。法曲法曲舞《霓裳》，政和世理音洋洋，开元之人乐且康。法曲法曲歌《堂堂》，堂堂之庆垂无疆，中宗肃宗复鸿业，唐祚中兴万万业。法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。[①]
>
> 五夏登坛内殿师，水为心地玉为仪。正传金粟如来偈，何用钱唐太守诗。苦海出来应有路，灵山别后可无期。他生莫忘今朝会，虚白亭中法乐时。[②]

第一首是《法曲歌》。白居易在诗中自注：“法曲歌，美列圣正华声也。法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉。玄宗虽雅好度曲，然未尝使蕃汉杂奏。天宝十三载，始诏诸道调法曲与胡部新声合作，识者深异之。明年冬，而安禄山反也。”[③]在白居易看来，法曲与政治的关系十分密切，它是否能够保持华夏正声的本色，甚至可以影响到国家的兴亡。而从第二首《内道场永欢上人就郡见访，善说〈维摩经〉，临别请诗，因以此赠》诗来看，法乐纯粹是一种佛曲。主要适用于佛寺以及某些世人与僧人交往的场合，例如“虚白亭”，这样可以增进世人对佛法教义的领会，所以与佛教活动密切相关。从这个意义上说，法曲与法乐是极不相同的。

再次，两者在唐代朝廷音乐体系中的地位不同。法乐在南朝受到重视，甚至已经上升至雅乐的地位，朝廷每有内宴均要演奏法乐。此种风气沿袭至隋，直到唐时才发生转变：

> 是时并用梁乐，唯改七室舞辞。[④]
>
> 次有登歌皆奏法曲……宴群臣即奏《鹿鸣》三曲。近代内宴即全不用法乐也，郊天及诸坛祭祀即奏《太和》、《冲和》、《舒和》三曲。凡奏曲，登歌先引，诸乐逐之。[⑤]

唐前的很长一个时期内，君臣宴享所奏的雅乐中都有法乐，而唐则以《鹿鸣》等三曲取而代之。因此，到唐代时，法乐退出了雅乐，其地位较之以前已有所下降。但法曲在此时却被用作雅乐登歌，为祖先颂德。由此可知，法曲此时已经被朝廷用入雅乐之中。就这点而言，二者在唐代朝廷音乐体系中的地位是不同的。

综合上述，唐代的法曲与法乐有着较为明显的区别，两者根本不是同一事物。

---

① 顾学颉点校《白居易集》，第3卷，第55页，北京，中华书局，1979。
② 顾学颉点校《白居易集》，第20卷，第450页，北京，中华书局，1979。
③ 顾学颉点校《白居易集》，第3卷，第56页，北京，中华书局，1979。
④ 长孙无忌《隋书》，第13卷，第306页，北京，中华书局，1973。
⑤ 段安节《乐府杂录》，第1页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

三、法曲曲目详考

从数量以及风格方面来看，法曲是近代曲中最有特色的乐曲，这点已如上节所述。因此，详细地考察近代曲中的法曲，对于深入了解法曲本身以及近代曲的突出特点来说，都有十分重要的意义。有鉴于此，本节将在这里对近代曲中的法曲进行集中的考辨。

现今可考法曲曲名仅二十五个。其中十四曲，郭茂倩时可能已经没有歌辞流传，《乐府诗集》只录曲题，不录歌辞。这十四曲分别是：《倾杯乐》、《五更转》、《万岁长生乐》、《饮酒乐》、《斗百草》、《大定乐》、《赤白桃李花》、《望瀛》、《献仙音》、《荔枝香》、《献天花》、《听龙吟》、《碧天雁》、《云韶乐》。《乐府诗集》中收录歌辞的共有十一曲，其中《玉树后庭花》、《王昭君》、《泛龙舟》属清乐歌辞，而不是近代曲辞中的法曲辞。另有七曲被郭茂倩收入近代曲辞中，它们分别是《火凤》、《堂堂》、《思归乐》、《破阵乐》、《圣明乐》、《春莺啭》、《雨淋铃》。还有一首法曲《霓裳羽衣》则被郭氏收在舞曲歌辞中，因其所录的十首《霓裳辞》是描述该曲表演情况的诗歌，而非曲辞，故《霓裳羽衣》也当视作没有传辞。所以近代曲中的法曲共有七首。下面本文将这七曲逐一考察。

1.《火凤》

《火凤》在唐时非常流行，但关于该曲的来源，历史文献中并没有明确的记载。郭茂倩《乐府诗集》也只是认为“盖贞观已前曲也”。[①]任半塘在《唐声诗》中认为《火凤》的起源与胡乐相关：

> 胡乐及道曲皆有《火凤》，……盛唐《火凤》在胡部中甚突出。[②]
>
> “火凤”二字疑是胡歌名之译意。[③]

而笔者认为，这是对《火凤》曲的一种误解。下文在澄清《火凤》非胡乐的基础上，将从该曲的题名由来、曲调溯源及诸多演变等几个方面进行深入考证，从而确定《火凤》为中原固有之曲目，在流传过程中受到了北方少数民族的改造，但并非纯粹的胡乐。

任半塘认为《火凤》是胡乐，其根据是元稹的一首《法曲》诗：

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第856页，上海，上海古籍出版社，1998。
② 任半塘《唐声诗》，下编，第204页，上海，上海古籍出版社，1982。
③ 任半塘《唐声诗》，下编，第205页，上海，上海古籍出版社，1982。

元稹新题乐府内有《法曲》一首，始述黄帝、尧、舜三代之乐，既述汉、唐之乐。唐乐自《破阵乐》始，而《赤白桃李花》、《霓裳羽衣》，皆是法曲，尚未与胡乐参错合作。下云："自从胡骑起烟尘，毛毳腥毡满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。《火凤》声沉多咽绝，《春莺啭》罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊！"乃谓安禄山乱后，情况大变，骑妆、音伎竞趋胡化。凤、莺二曲名在此段内，显作胡曲之例举出，不能与上文《破阵乐》、《桃李花》、《霓裳》等，作法曲之举例出者同看。"沉咽"、"萧索"之感，乃缘诗内"胡骑烟尘"而发，丧乱之余，民生凋敝情味也。故据元诗，《火凤》正是胡曲。[1]

笔者认为以元稹的这首《法曲》诗作为《火凤》为胡乐的证据是值得商榷的。"《火凤》声沉多咽绝，《春莺啭》罢长萧索"两句，实乃以《火凤》与《春莺啭》的备受冷落来反衬中唐以后胡乐的盛行。《火凤》与《春莺啭》是作为"胡乐"的对立面出现的，它们实则代表了法曲的日趋衰落。因此，这首诗恰恰证明了二曲是法曲而非胡乐。此外，根据《教坊记》的记载，《春莺啭》为高宗时乐工白明达所作，是唐代著名的法曲。[2]元稹将《火凤》与《春莺啭》并列，则证明二者都非胡乐，而为法曲。

《火凤》乐曲的产生，可能是得名于中国古代的图腾，而不是胡名的音译。古人常常以朱、赤、丹、火等词来指代红色，"火凤"即是红色凤凰之意。而红色凤凰在中原文化中早已有之，最早可溯源于天文学中象征着南方七宿的"朱鸟"。据《礼记注疏》，古时军队出行要"前朱鸟而后玄武，左青龙而右白虎，招摇在上，急缮其怒，进退有度，左右有局，各司其局。"[3]这里的朱鸟、玄武、青龙、白虎等，指的都是旗帜上的图案，在古代分别代表天上四个方向的二十八星宿，其中朱鸟代表南方的七个星宿。如《尚书注疏》云："南方朱鸟七宿。"[4]朱鸟实质上就是红色凤凰。晋葛洪《抱朴子内篇》提到："朱鸟凤凰翔覆其上。"[5]宋陈旸《乐书》中提到古代造琴之法时，有"其形象凤，而朱鸟南方之禽，乐之主也"之语，[6]都说明"朱鸟"就是红色凤凰。元马端临的《文献通考》与清代的《钦定礼记义疏》综合各种文献，对这一问题有更为详细的解释，姑引之以作佐证：

南方朱鸟七宿，中兴天文志石氏云："南宫赤帝，其精朱鸟为七宿，井首、鬼目、

---

[1] 任半塘《唐声诗》，下编，第205页，上海，上海古籍出版社，1982。
[2] 参见崔令钦《教坊记》，第7页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
[3] 郑玄注，陆德明、孔颖达疏《礼记注疏》，第3卷，第5页，上海，上海中华书局，1920-1934。
[4] 孔安国传，孔颖达疏《尚书注疏》，第2卷，第29页，北京，北京大学出版社，1999。
[5] 葛洪《抱朴子内篇校释》，第4卷，第75页，北京，中华书局，1985。
[6] 陈旸《乐书》，第120卷，文渊阁《钦定四库全书》。

柳喙、星颈、张嗉、翼翮、轸尾，司夏、司火、司南岳、司南海、司南方、司羽虫三百有六十”。王奕曰：“朱鸟其以羽虫之长称欤？而曰鹑首、鹑火、鹑尾，何也？”师旷《禽经》：“鹑，凤也。青凤谓之鹮，赤凤谓之鹑，白凤谓之鹣，紫凤谓之鸞，盖凤生于丹穴，鹑又凤之赤者，故南方七宿取象焉。”[①]

《尔雅》：错革鸟曰旗。郭氏璞注云：以鸟皮置竿头，若《礼记》载鸿及鸣鸢与此不同，礼书非之。要之，错者，杂鸟隼之谓。陆氏佃以革为隼是也，郭注误。又郑康成以鸟隼为勇捷，以龟蛇为捍难辟害，盖在前者主勇往，在后则贵其能守也。又据陆氏以旗象南方七宿，则火凤耳，其象鸟隼者从《周礼》说也。[②]

据此，中国古代的朱鸟、鹑鸟与赤凤乃是同一物象。所以“火凤”是中原传统中固有的物象，与代表南方七宿的朱鸟有着密切的渊源。

由于“火凤”是中国古代的图腾之一，故很早即受到了人们的崇拜，并进而产生了基于崇拜心理的火凤乐歌。葛洪《西京杂记》载：

戚夫人侍儿贾佩兰，后出为扶风人段儒妻，……说在宫内时尝以弦管歌舞相欢娱，竞为妖服以趣良时。十月十五日，共入灵女庙，以豚黍乐神，吹笛击筑，歌《上灵》之曲。既而相与连臂，踏地为节，歌《赤凤凰来》。[③]

唐冯贽《云仙杂记》也载：

后所通宫奴燕赤凤者，雄捷能超楼阁，兼通昭仪。十月五日宫中故事，上灵女庙吹埙击鼓，连臂踏歌《赤凤凰来》曲。后曰：“赤凤凰为谁来？”昭仪曰：“赤凤为姊来，宁为他人乎？”后怒以杯掷昭仪裙曰：“鼠子能噬人乎？”昭仪曰：“穿其裙见其私足矣，安在噬人乎？”帝微闻其事以问昭仪。昭仪曰：“以汉家火德，故以帝为赤凤。”帝信之，大悦。[④]

可见汉朝时，已经有以《赤凤凰来》歌来祭神、娱神的现象。最晚到北魏年间，正式出现了名为《火凤》的乐曲。《洛阳伽蓝记》载：

（高阳）王有二美姬，一名修容，二名艳姿，并蛾眉皓齿，洁貌倾城。修容亦能为《绿水》歌，艳姿善《火凤》舞，并爱倾后室，宠冠诸姬。士康闻此遂常令徐（月华）鼓《绿水》、《火凤》之曲焉。[⑤]

---

① 马端临《文献通考》，第279卷，第2129页，北京，中华书局，1986。
② 《钦定礼记义疏》，第80卷，第10页，上海，点石斋刻本，1888。
③ 葛洪《西京杂记》，第3卷，第138页，上海，上海古籍出版社，1991。
④ 冯贽《云仙杂记》，第9卷，第9页，上海，上海商务印书馆，1934。
⑤ 杨衒之撰，范祥雍校注《洛阳伽蓝记》，第3卷，上海，上海古籍出版社，1978。

可见《火凤》确实一度为北朝之乐。但北朝的这《火凤》曲，就精神而言，应该是对汉《赤凤凰来》乐歌的继承。北齐时的《武舞阶步辞》说：

大齐统历，天鉴孔昭，金人降泛，火凤来巢。眇均虞德，干戚降苗。[1]

这里的“火凤来巢”照应着“大齐统历”，也是基于崇拜的祥瑞之歌，与汉代连臂踏歌的《赤凤凰来》具有同样的象征意义。因此，就乐曲的功用而言，北朝的《火凤》应该是对汉时《赤凤凰来》歌曲的继承与演变。可能正是由于这个原因，隋炀帝时，《火凤》还属于清乐，据《乐书》曰：

凡乐曲声缓者为本声，疾者为解。自古乐曲终无他变，隋炀帝以清曲雅淡，每曲终多有解曲。如《元亨》以《来乐》解，《火凤》以《移都师》解之类是也……然解曲乃龟兹、疏勒夷人之制，非中国之音，削之可也。”[2]

《火凤》用胡乐《移都师》作为解曲，也恰恰证明了《火凤》不属于胡乐。据此可知，《火凤》乐曲的最初来源，极有可能是汉代的《赤凤凰来》，不过后来经过了北方少数民族的改造，但仍然不改其作为中原传统音乐的本色。

《火凤》在唐代具有多种形态。据《洛阳伽蓝记》，北魏时高阳王的爱姬颇善《火凤》舞，可知其时已为舞曲。而且《火凤》在唐代仍是舞曲。这点可以从唐初李百药的两首《火凤》辞略窥端倪：

歌声扇里出，妆影扇中轻。未能令掩笑，何处欲鄣声？知音自不惑，得念是分明。莫见双嚬敛，疑人含笑情。

佳人靓晚妆，清唱动兰房。影入含风扇，声飞照日梁。娇嚬眉际敛，逸韵口中香。自有横陈分，应怜秋夜长。[3]

晚唐李商隐的《镜槛》诗也保留了唐代《火凤》舞的一些线索：“拨弦惊火凤，交扇拂天鹅。”[4]唐人习惯用羽毛扇作为舞具，《火凤》也不例外，而且是双扇并用，其舞姿想必袅娜柔媚，轻盈婉转。

但到唐太宗时，则又出现了琵琶乐的《火凤》。《唐会要》载：“贞观末，有裴神符者，妙解琵琶，作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗

---

[1] 郭茂倩《乐府诗集》，第52卷，第588页，上海，上海古籍出版社，1998。
[2] 陈旸《乐书》，第164卷，文渊阁《钦定四库全书》。
[3] 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第856页，上海，上海古籍出版社，1998。
[4] 刘学锴、余恕诚《李商隐诗歌集解》，第2册，第401页，北京，中华书局，1998。

深爱之。”[①]可知此时已经出现了琵琶曲的《火凤》。

与此同时，《火凤》也产生了多个曲调。据《唐会要》载，至玄宗时，有属林钟羽的《火凤》、《真火凤》、《急火凤》。其中《火凤》、《急火凤》兼属黄钟羽；又有属林钟宫的《火凤》，为道曲，又名《舞鹤盐》。[②]

2.《圣明乐》

《圣明乐》是玄宗开元时期的法曲。《乐苑》记载：“《圣明乐》，开元中太常乐工马顺儿造， 又有《大圣明乐》，并商调曲也。”[③]而《圣明乐》在隋朝时便已出现了。《隋书·音乐志》载：“（文帝开皇）六年，高昌献《圣明乐》曲，帝令知音者于馆所听之，归而肄习，及客方献，先于前奏之，胡夷皆惊焉。”[④]所以此曲实出于高昌。在隋朝，高昌乐并不单列于九部伎中，它隶属于龟兹乐，故而在隋朝，《圣明乐》归入龟兹一部。《通志》在收录隋曲时，也将本调列入龟兹曲中。[⑤]因此，《唐会要》记载中的《圣明乐》是马顺儿在隋曲的基础上改造而成。

关于隋《圣明乐》的曲调国内现无详实资料可考。任半塘先生的《唐声诗》引述了《大日本史》的一些内容，可供借鉴：

> 《大日本史》三四八道调曲内列《圣明乐》，曰：“盖隋曲也。传云：兴福寺僧义操所作，盖改曲调也。新乐、中曲，十六拍。有咏辞，舞绝。”[⑥]

这里明确提出道调《圣明乐》乃僧人根据原有乐曲改造而成，遂不能代表隋朝的本调。而唐代法曲《圣明乐》的曲调据《乐苑》记载则为商调。《唐会要》将其列入林钟商调，南卓《羯鼓录》将其列入太簇商调，虽未知孰是，然此法曲当商调无疑。

现存法曲《圣明乐》辞均收于《乐府诗集》的“近代曲辞”中。郭茂倩录为张仲素作。其中“玉帛殊方至，歌钟比屋闻。华夷今一贯，同贺圣明君”一辞在《全唐诗》第三百六十七卷中认作张仲素的《献寿词》；[⑦]另一首“海浪恬丹檄，边尘靖黑山。从今万里外，不复镇萧关”则认为是令狐楚所作。[⑧]只有“九陌祥烟合，千春瑞月明。宫华将苑柳，先发凤凰城”一首与郭茂倩所录一致。从诗句的内容来看，《圣明乐》辞是为皇帝歌功颂德，赞扬太平盛世而作，与调名本义

---

① 王溥《唐会要》，第33卷，第711页，北京，中华书局，1955。
② 王溥《唐会要》，第33卷， 第719页，北京，中华书局，1955。
③ 转引自《乐府诗集》，第80卷，第855页，上海，上海古籍出版社，1998。
④ 长孙无忌《隋书》，第15卷，第379页，北京，中华书局，
⑤ 郑樵《通志》，乐略第一，第907页，北京，中华书局，1995。
⑥ 任半塘《唐声诗》，下编，第58页，上海，上海古籍出版社，1982。
⑦《全唐诗》，第367卷，第4149页，北京，中华书局，1999。
⑧《全唐诗》，第334卷，第3752页，北京，中华书局，1999。

相同，具有浓厚的政治色彩。

3.《堂堂》

乐府《堂堂》本是陈后主创作的清乐歌曲。《通典》载："《玉树后庭花》、《堂堂》、《黄鹂留》、《金钗两臂垂》，并陈后主所造。恒与宫女、学士及朝臣相唱和为诗，太乐令何胥采其尤轻艳者，以为此曲。"[①]此说亦同见于《旧唐书·音乐志》中。所以，《堂堂》本为陈代清乐乐曲。

清乐《堂堂》在唐时仍有流传。《通典》载："清乐者，其始即清商三调是也……大唐武太后之时，犹六十三曲。今其辞存者有《白雪》……《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等共三十二曲……自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯《明君》、《杨叛》、《骁壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等共八曲。"[②]直到晚唐时，温庭筠还曾经为其创作歌辞，《乐府诗集》收入"吴声歌"中。[③]

法曲《堂堂》产生在唐高宗时期，可能受到清乐的影响。白居易《法曲歌》云："法曲法曲歌《堂堂》。"又据《新唐书·后妃传》记载，"太史迦叶志忠表上《桑条歌》十二篇，言后当受命，曰：'昔高祖时，天下歌《桃李》；太宗时，歌《秦王破阵》；高宗歌《堂堂》；天后世，歌《武媚娘》；皇帝受命，歌《英王石州》；后今受命，歌《桑条韦》，盖后妃之德专蚕桑，共宗庙事也。'"[④]所以在法曲《堂堂》产生之时，清乐《堂堂》早已存在并仍在流传。

任半塘《唐声诗》认为清乐《堂堂》与法曲《堂堂》"发生时代相隔甚远，吴声为我国南方地域之声，未足为法曲《堂堂》之源。"并批判林谦三"欲于两种《堂堂》曲之间，寻觅关系"。[⑤]很显然，这里任先生将林氏所说的《堂堂》误解为特指温庭筠的《堂堂》，而忽略了陈后主创作的《堂堂》也是清乐。因此从发生时间来看，二者非但相隔不远，还有同时存在的阶段，因此法曲《堂堂》源于清乐《堂堂》必是无疑。而且法曲《堂堂》很可能就是在清乐《堂堂》的基础上改造而成的。所以笔者认为林谦三的观点更为合理。

从《堂堂》曲的调名来看，并不能明了"堂堂"的具体所指。据《重修玉篇》云："堂，徒当切，土为屋基也，《礼》云：'天子之堂高九尺，诸侯七尺，大夫五尺，士三尺。'《说文》云：'殿也，又容也。'"[⑥] 所以，"堂"字的本义与房屋有关，也用来描述人的外貌。

---

① 杜佑《通典》，第145卷，第758页，北京，中华书局，1984。
② 杜佑《通典》，第146卷，第761页，北京，中华书局，1984。
③ 参见郭茂倩《乐府诗集》，第47卷，528页，上海，上海古籍出版社，1998。
④ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第76卷，第3486页，北京，中华书局，1975。
⑤ 林谦三的观点为："法曲，由所用乐器及有清乐曲之《堂堂》观之，确是清乐系。"可参见任半塘《唐声诗》引林谦三语，下编，第591页，上海，上海古籍出版社，1982。
⑥ 梁顾野王《重修玉篇》，第2卷，文渊阁《四库全书》。

“堂”还有言明的意思，并用于姓氏，据《重修广韵》记载：“堂除亦屋。《白虎通》曰：‘天子之堂高九尺，天子尊，故极阳之数九尺也。’堂之为言明也，所以明礼义也。《礼记》曰：‘天子之堂九尺，诸侯七尺，大夫五尺，士三尺。’又姓。《风俗通》云：‘堂，楚邑大夫五尚为之，其后氏焉。”[①]

而两个“堂”字重叠，就有了深一层的寓意，据《新唐书·五行志》载：“调露初，京城民谣有‘侧堂堂，挠堂堂’之言。太常丞李嗣真曰：‘侧者，不正；挠者，不安。自隋以来，乐府有《堂堂》曲，再言堂堂者，唐再受命之象。’”[②]又《乐书》曰：“《突厥盐》歌于龙朔，而阎知微卒有陷突厥之诛；《杨柳》唱于永淳，而徐敬业卒构杨、柳二州之乱；《宝庆》之曲作，而太子任咎；《堂堂》之曲奏，而唐祚中绝；以至《舞媚》、《桑条》、《黄獐》、《挈苾》之作，未有无其应者，由是知声音之道，实与政通，而治乱之兆，皆足听而知之。”[③]因此，“堂堂”一词在唐代被赋予政治含义，而成为政权得失的象征。

根据李义府《堂堂》辞“镂月成歌扇，裁云作舞衣”可以推断此曲为舞曲，而且唐时寒山有诗句说：“或嫌袴太窄，或说衫少长。撑却鹞子眼，雀儿舞《堂堂》。”[④]也可断定《堂堂》是舞曲。

4.《思归乐》

按《唐会要》所载，太常梨园别教院之十二法曲中有《思归乐》一名，据此可以断定该曲最晚出现在天宝年间。任半塘先生认为《思归乐》创始于玄宗开元年间，至天宝间才编入法曲。[⑤]

“思归乐”本是一种鸟名，据五代陶岳《零陵总记》记载，“思归乐状如鸠而惨色，三月则鸣，其音云，‘不如归去’。”[⑥]因其鸣叫能引起人们的思归之情，所以常被文人描写，用来表达羁旅的悲哀。如元稹古诗《思归乐》中“山中思归乐，尽作思归鸣。尔是此山鸟，安得失乡名……微哉满山鸟，叫噪何足听。”都是典型的借鸟起兴，以物抒情。因为在古别离曲中就有表达离愁别绪的《思归篇》，并且唐前还有琴曲《思归引》存在，所以法曲《思归乐》的调名是否缘于该鸟的名称还不能确定。但从吴融《雨后闻思归乐》诗：“山禽连夜叫，兼雨未尝休。尽道《思归乐》，应多离别愁。”与白居易《和<思归乐>》之“山中不栖鸟，夜半声嘤嘤。似道《思归乐》，行人掩泣听。皆疑此山路，迁客多南征。忧愤气不散，结化为精灵。我谓此山鸟，本不因人生。人心自怀土，想作思归鸣”来看，调名

---

① 南朝宋陈彭年、邱雍《重修广韵》，第2卷，文渊阁《四库全书》。
② 欧阳修、宋祁《新唐书》，第35卷，第916页，北京，中华书局，1975。
③ 陈旸《乐书》，第164卷，文渊阁《钦定四库全书》。
④ 《全唐诗》，第806卷，第9178页，北京，中华书局，1999。
⑤ 任半塘《唐声诗》，下编，第131页，上海，上海古籍出版社，1982。
⑥ 无名氏《锦绣万花谷》，前集，第37卷，第307页，上海，上海辞书出版社，1992。

与鸟名之间还是有着密切联系的。

关于法曲《思归乐》的音调，《乐府诗集》引《乐苑》："《思归乐》，商调曲也。后一曲犯角。"[①]其"犯角"者，即指"万里春应尽，三江雁亦稀。连天汉水广，孤客未言归"一辞。后人对此进行了探讨，如清毛奇龄《皇言定声录》记载："《乐录》有《思归乐》，亦商调曲，注曰：'后一曲犯角'，则以后曲次句有'三江雁亦稀'五字，连用'三江'二高阴字，而以'雁'之阳字接之，则其字已入高尺字内，非商调矣。以此比较，则思过半耳。"[②]而吴颖芳《吹豳录》则驳毛氏曰："商犯角，是所协侧犯，或止犯其腔，或犯其均宫，或寄煞，或归祖调，皆以腔之乐字言，不关乎诗句之声。即或依腔填辞，亦单论平上去之字面，不关乎字读之阴阳声。则'三江雁'三字总与犯不犯之大例无涉。"[③]毛、吴二人分别是从辞与乐两个角度来阐释"犯角"现象的，但就乐调来说，吴论更合理一些。

5.《春莺啭》

关于《春莺啭》的创始，历来存在两种不同的观点。一种认为该曲由虞世南和蔡亮所作。《乐苑》载："《大春莺啭》唐虞世南及蔡亮作，又有《小春莺啭》并商调曲也。"[④]另一种则是根据《教坊记》所载本事，认为该曲为白明达所作："高宗晓声律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。尝晨坐闻莺声，命乐工白明达写之为《春莺啭》，后亦为舞曲。"[⑤]人们对这两种说法莫衷一是，而任半塘先生主张该曲为白明达所作。在《唐声诗》中，他以虞、蔡都不是音乐家为由，认定他们所作仅为歌辞：

> 虞、蔡均非音乐家，所作是歌辞，非曲调，无疑。（自注曰：据《教坊记》，曲调乃白明达作）惜二家集内，均未见有其辞，或已见而失调名，无从辨认。以二家时代止早、地位又不属民间，所作此辞，十九应为齐言体，可以推断。[⑥]

任先生之说可谓详细，但细加探讨便可见矛盾之处。虞世南乃隋朝旧臣，他一生的活动仅限于隋与初唐的贞观年间，贞观十二年他就去世了，其亡距离高宗登基尚有十二年。若《春莺啭》确为白明达在高宗时作，则虞又怎么能够为该曲作歌辞呢？故任先生之说不能成立。对此我们不妨作出如下的推测，即根据《乐苑》，《春莺啭》有大小曲之分，大者为虞世南及蔡亮作，而小者则可能就是白明达所

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第848页，上海，上海古籍出版社，1998。
② 清毛奇龄《皇言定声录》，第7卷，文渊阁《四库全书》。
③ 转引自《唐声诗》，下编，第131页，上海，上海古籍出版社，1982。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第857页，上海，上海古籍出版社，1998。
⑤ 崔令钦《教坊记》，第7页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
⑥ 任半塘《唐声诗》，下编，第498页，上海，上海古籍出版社，1982。

作。如此，则二说矛盾可解。

宋李上交《近事元会》对《春莺啭》的表演方式进行了简要的记载："凡箜篌、大弦未尝鼓，唯作此曲，入鸟声，即弹之。筝则移西柱向上。鸟声毕，入急复移如旧也。"[①]王昆吾在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中根据日本《教训钞》、《续教训钞》对该曲进行了较为具体的考证，他认为其演奏次序是：

一、游声：以笙和筚篥依次吹'调子'，无拍，反数无定，间插横笛之声，然后舞人出场，立定以后，游声止，大鼓声起；

二、序：或一反，或二反，有舞；

三、飒踏：有鸟声，有笛词，飒踏一名中序，一名序吹；

四、入破：作舞，有急声；

五、鸟声：序吹，连舞，有词；

六、急声：舞二遍，舞类《团乱旋》。[②]

由上可见，舞蹈在《春莺啭》的表演中占有十分重要的地位。据段安节《乐府杂录》曰："舞者，乐之容也。有大垂手、小垂手。或象惊鸿，或如飞燕。婆娑，舞态也；曼延，舞缀也。古之能者，不可胜记。即有健舞、软舞、字舞、花舞、马舞。"[③]因此唐代的乐舞形式各异，十分发达。其中，《春莺啭》就是著名的软舞曲，有张祜诗句"内人已唱《春莺啭》，花下偓偓软舞来"为证，清王士祯《香祖笔记》解道，"教坊人惟得舞《伊州》，余悉让内人。如《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《乌夜啼》之属谓之软舞。"[④]在唐代虽然舞蹈形式多样，但软舞常常是与健舞相对应而言的，如明方以智《通雅》："《剑器》乃武舞之曲名。健舞，武舞也；软舞，文舞也。《通考》有《剑器曲》用女妓而雄装，空手舞。子美《公孙大娘歌》，无一字涉剑可知矣。"[⑤]又据《文献通考》第一百四十五卷："唐开成末，有乐人崇胡子能软舞，其腰支不异女郎也。"[⑥]也就是说，健舞属于武舞，即使是女子表演也要表现出男子的豪勇；而软舞是文舞，其表演者无论男女，均要表现出袅娜多姿，秀美飘逸的风格来方见功力。因此《春莺啭》的舞蹈特点也必然是婆娑曼延，如惊鸿飞燕一般。台湾刘凤学教授利用西方拉邦动作谱对《春莺啭》舞蹈表演进行了分析：

5．2《春莺啭》结构描述：

---

① 宋李上交《近事会元》，第4卷，文渊阁《四库全书》。
② 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第163页，北京 中华书局，1996。
③ 段安节《乐府杂录》，第7页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
④ 清王士祯《香祖笔记》，第6卷，第110页，上海，上海古籍出版社，1982。
⑤ 明方以智《通雅》，第30卷，第359页，北京，中国书店，1990。
⑥ 马端临《文献通考》，第145卷，第1277页，北京，中华书局，1986。

5．2．1《春莺啭》舞蹈结构：由《游声》、《序》、《飒踏》、《入破》、《鸟声》、《急声》所组成；

5．2．2舞者人数：四人；

5．2．3舞者排列：呈正方形；

5．2．4舞台空间之使用：仅为舞台中央地带；

5．2．5舞蹈之目的与功能：宴乐，属仪式舞蹈，具欣赏性。

5．3 动作组织：无跳跃、跑、收缩及地板动作；有挤压、滑移、姿态动作与重心移位重迭。

5．4身体之运用：

5．4．1身体主导：下肢；

5．4．2移位方式：双足着地变换方向及位置，单足拍地向侧、斜后方滑移变换方向位置

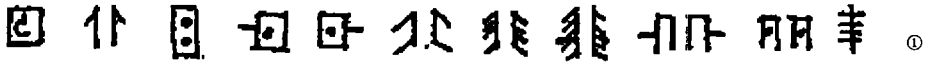
5．4．3一般方向：动作多向前、侧方行进；

5．4．4重力运用：强弱交替出现；

5．4．5力流：多属流畅型，由慢逐渐加速；

5．4．6肢体关系：左右对称、非对称交替出现，上身保持垂直，完全敞开，面向前，四肢不强调伸直；

5．4．7舞谱所记载之身体部位有：



[1]

刘教授认为《春莺啭》具有秀丽、雍容典雅的气韵，是娱乐与礼节并重的舞蹈形式。也正因如此，《春莺啭》才能够成为唐代著名的舞曲。

6.《雨淋铃》

以唐玄宗和杨玉环为主题的文学作品在唐代便已经出现了，如白居易的《长恨歌》、李商隐的《马嵬》等，都是描述李杨爱情悲剧的典型代表。而法曲《雨淋铃》的由来也同样与之有关。宋王灼在《碧鸡漫志》中根据《明皇杂录》及《杨妃外传》的相关记载，对该曲的创作情况进行了颇为详实的考辨：

> 《明皇杂录》及《杨妃外传》云："帝幸蜀，初入斜谷，霖雨弥日，栈道中闻铃声。帝方悼念贵妃，采其声为雨淋铃曲以寄恨。时梨园弟子惟张野狐一人善筚篥，因吹之，遂传于世。"予考史及诸家说，明皇自陈仓入散关，出河池，初不由斜谷路。今剑州梓

[1] 刘凤学《整合拉邦动作谱及拉邦动作分析对中国唐代（618—907）宴乐（春莺啭）分析研究》，《舞蹈》，2000年第1期。

潼县地名上亭，有古今诗刻，记明皇闻铃之地，庶几是也。罗隐诗云："细雨霏微宿上亭，雨中因感雨淋铃。贵为天子犹魂断，穷着荷衣好涕零。剑水多端何处去，巴猿无赖不堪听。少年辛苦今飘荡，深愧先生教聚萤。"世传明皇宿上亭，雨中闻牛铎声，怅然而起，问黄幡绰铃作何语。曰："谓陛下特郎当！特郎当，俗称不整治也。明皇一笑，遂作此曲。"《杨妃外传》又载："上皇还京后，复幸华清，侍宫嫔御多非旧。于望京楼下，命张野狐奏雨淋铃曲。上回顾凄然，自是圣怀耿耿，但吟'刻木牵丝作老翁，鸡皮鹤发与真同。须臾弄罢寂无事，还似人生一世中。'"[①]

因此，从《雨淋铃》的创作背景以及歌唱效果来看，此曲必是哀怨凄美、悲怆缠绵的风格。另外，白居易："行宫见月伤心色，夜雨闻铃肠断声"，杜牧："行云不下朝元阁，一曲淋铃泪数行"，元稹："泪垂捍拨朱弦湿，冰泉呜咽流莺涩。因兹弹作雨淋铃，风雨萧条鬼神泣"，张祜："雨淋铃夜却归秦，犹是张徽一曲新。长说上皇和泪教，月明南内更无人"等诗句，都说明了《雨淋铃》曲调具有哀伤的特征。

7.《破阵乐》

《破阵乐》是唐代非常盛行的一个曲目。从产生伊始，它的音乐形式就处在不断的变化之中。[②]《唐会要》第三十三卷："太常梨园别教院，教法曲乐章等：《王昭君》乐章，《思归乐》一章，《倾杯乐》一章，《破阵乐》一章，"[③]所以，《破阵乐》除了大曲、雅乐等形式以外，还曾是兴极一时的法曲。而关于法曲《破阵乐》的创作年代，目前就存在三种说法。分别是太宗时说、高宗时说、玄宗时说。[④]其中，以任半塘的高宗时说最不可靠。任半塘在《唐声诗》中说：

按法曲与用龟兹乐之二事不并立；若仅谓"杂以龟兹乐"，尚不矛盾。宜重视"其曲之妙者"语，可断定《破阵乐》自高宗时起，已入法曲；至玄宗时，始另有用胡乐者。[⑤]

任氏认为玄宗的《小破阵乐》不是法曲，并根据郭茂倩所言"其曲之妙者，有《破阵乐》、《一戎大定乐》"就判定法曲《破阵乐》始于高宗时期，这是非常缺乏说

---

① 王灼《碧鸡漫志》，第5卷，第31页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
② 有关《破阵乐》流变的资料可参见任半塘《唐声诗》，下编，第1页，与沈冬《唐代乐舞新论》，第51页。《唐声诗》，上海，上海古籍出版社，1982。《唐代乐舞新论》，北京，北京大学出版社，2004。
③ 王溥《唐会要》，第33卷，第716页，北京，中华书局，1955。
④ 此三种观点分别见于邱琼荪《燕乐探微》，《燕乐三书》，第323页，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1986；任半塘《唐声诗》，第7页，上海，上海古籍出版社，1982；沈冬《唐代乐舞新论》，第67页，北京，北京大学出版社，2004。
⑤ 任半塘《唐声诗》，第7页，上海，上海古籍出版社，1982。

服力的。《乐书》载：

> 太宗《破阵乐》、高宗《一戎大定乐》、武后《长生乐》、明皇《赤白桃李花》，皆法曲尤妙者。[①]

据此可以判断，郭茂倩所说的《破阵乐》也当是指太宗《破阵乐》，而与高宗无关。而且根据高宗对待《破阵乐》的态度来看，法曲《破阵乐》也不应该出现在这一时期。《旧唐书·音乐志》记载："永徽二年十一月，高宗亲祀南郊，黄门侍郎宇文节奏言：'依仪，明日朝群臣，除乐悬，请奏《九部乐》。'上因曰：'《破阵乐舞》者，情不忍观，所司更不宜设。'言毕，惨怆久之。"[②]此后二十余年，《破阵乐》一直都没有演奏。由此可见，高宗在主观上是排斥《破阵乐》的。所以，法曲《破阵乐》作为"曲之妙者"不应当产生在高宗时期。

第三节　近代曲流行的阶段性特征

在第一节中，本文已经探讨了近代曲主要的表演机构。对于深入了解近代曲在隋唐之际的表演状况以及它对唐代诗歌的影响来说，仅仅了解其表演机构还远远不够。近代曲在隋唐各个时期的流行状况也是一个需要着重关注的问题，本节即着眼于这一问题进行探讨。大致来说，自隋朝兴起之后，近代曲的流行经过了集中于宫廷与散落于民间两个主要的阶段。以下本文即将对近代曲的这些阶段性特征进行详细的说明。

一、隋朝：近代曲的兴起

近代曲的兴起，与隋朝帝王所推行的文化政策有很大关系。据《隋书·文学传》记载：

> 梁自大同之后，雅道沦缺，争驰新巧。简文、湘东，启其淫放，徐陵、庾信，分路扬镳。其意浅而繁，其文匿而彩，词尚轻险，情多哀思。格以延陵之听，盖亦亡国之音乎！周氏吞并梁、荆，此风扇于关右，狂简斐然成俗，流宕忘反，无所取裁。高祖初统万机，每念鸱雕为朴，发号施令，咸去浮华。然时俗词藻，犹多淫丽，故宪台执

---

① 陈旸《乐书》，第188卷，文渊阁《四库全书》。

② 刘昫《旧唐书》，第28卷，第1046页，北京，中华书局，1975。

法，屡飞霜简。炀帝初习艺文，有非轻侧之论，暨乎即位，一变其风。”[1]

据此可知，隋文帝与隋炀帝政权的迭代直接导致隋朝的乐府呈现出对比鲜明的两种风格，即文帝时期的复古乐府和炀帝时期的新声乐府。

文帝对南朝文化的批判主要是由隋初的社会现实决定的。南北朝经历战乱之后，各民族之间虽然不断地融合，但长期的分裂依然造成了南北文化的巨大差异。这种差异使隋朝文化在建国之初处于非常复杂的状态。为了恢复中原传统的礼乐制度，隋文帝在文学上采取了摒弃南朝浮艳轻薄之风，力求复古的政策。据《隋书·李谔传》记载，他曾在开皇四年，诏告天下：“公私之翰，并宜实录。”[2]并于其年九月，因泗州刺史司马幼之文表华艳，而将其交付有司治罪。“自是公卿大臣，咸知正路，莫不钻仰坟集，弃绝华绮，择先王之令典，行大道于兹世。”[3]在音乐方面他也表现了相同的态度，几个世纪以来，外来音乐的渗透与华夏正统音乐本色的流失，使隋初音乐面临着一种混乱无序的状况，亟待取舍与整合。如《隋书·音乐志》云：

> 《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。……开皇中，其器大盛于闾閈。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚。高祖病之，谓群臣曰：“闻公等皆好新变，所奏无复正声，此不祥之大也。自家形国，化成人风，勿谓天下方然，公家家自有风俗矣。存亡善恶，莫不系之。乐感人深，事资和雅，公等对亲宾宴饮，宜奏正声；声不正，何可使儿女闻也！”[4]

从上述引文中可以看出隋文帝提倡“正声”而反对“新变”。那么，在他看来，何谓“正声”呢？《隋书·音乐志》载：“《清乐》其始即《清商三调》是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之，善其节奏，曰：‘此华夏正声也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在。可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定律吕，更造乐器。’”[5]所以，隋文帝所谓的“正声”，是指汉魏时期的清商旧乐，而非南朝全部的清商乐。又《隋书·裴蕴传》云：

---

[1] 长孙无忌《隋书》，第76卷，第1730页，北京，中华书局，1973。
[2] 长孙无忌《隋书》，第66卷，第1544页，北京，中华书局，1973。
[3] 长孙无忌《隋书》，第66卷，第1545页，北京，中华书局，1973。
[4] 长孙无忌《隋书》，第15卷，第378页，北京，中华书局，1973。
[5] 长孙无忌《隋书》，第15卷，第377页，北京，中华书局，1973。

初，高祖不好声技，遣牛弘定乐，非正声清商及九部四儛之色，皆罢遣从民。至是，蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。[1]

“非正声清商”而被罢遣的人中绝大部分都是南朝的乐家子弟，也说明隋文帝所提倡的“正声”中并不包括南朝的清商新曲，这恰恰与其在文学上主张复古的观点遥相呼应。所以，在“人间音乐，流僻日久，弃其旧体，竞造繁声，浮宕不归，遂以成俗”[2]的情况下，文帝下诏力求恢复古乐。《隋书·高祖纪》载：“‘朕祗承天命，清荡万方。百王衰敝之后，兆庶浇浮之日，圣人遗训，扫地俱尽，制礼作乐，今也其时。朕情存古乐，深思雅道。郑卫淫声，鱼龙杂戏，乐府之内，尽以除之。今欲更调律吕，改张琴瑟。且妙术精微，非因教习，工人代掌，止传糟粕，不足达神明之德，论天地之和。区域之间，奇才异艺，天知神授，何代无哉！盖晦迹于非时，俟昌言于所好，宜可搜访，速以奏闻，庶睹一艺之能，共就九成之业。’仍诏太常牛弘、通直散骑常侍许善心、秘书丞姚察、通直郎虞世基等议定作乐。”[3]这里“情存古乐，深思雅道”即其欲借音乐俚正世风、恢复旧礼的体现，同时也是其禁约淫声杂戏的主要缘由。因此，在文帝执政期间，由于政治的干预，当时的社会并没有为新声的发展提供空间，反而形成了模拟汉魏乐府的风气。如何妥的《门有车马客行》、辛德源的《猗兰操》、薛道衡的《豫章行》、卢思道的《从军行》、杨素的《出塞》等，这些乐府或借古题以抒怀，或借古题写时事，皆深得古意。

虽然文帝“锐兴礼乐”，提倡复古对新声的发展没有帮助，但其设立的七部伎对近代曲的兴起则有着不容忽视的作用。据《隋书·音乐志》记载，“始开皇初定令，置《七部乐》：一曰《国伎》，二曰《清商伎》，三曰《高丽伎》，四曰《天竺伎》，五曰《安国伎》，六曰《龟兹伎》，七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。”[4]这七部伎不但是唐代十部伎的前身，而且声音、节奏及舞蹈都是按照各伎乐原有的规模进行整理的，从而为唐代燕乐的发展奠定了基础，也为近代曲曲调的创作提供了音乐保障，因此完全可将其视作近代曲的准备阶段。

而同样出身于关陇军事贵族的隋炀帝，则对南朝文化有着强烈的爱好。还在作晋王之时，他就讲究声律与辞藻，并模拟庾信体来写文章。在创作上他更倾向于南朝的文风。此外，他曾招引才学之士如诸葛颖、虞世南、王胄、朱瑒等一百多江左学士为师友，向他们学诗作文，因而其审美观深受南朝文学之影响。但是由于隋文帝锐意复古，反对像南朝诗文那样的浮华之作，所以他不得不随之附和，

---

[1] 长孙无忌《隋书》，第67卷，第1574页，北京，中华书局，1973。
[2] 长孙无忌《隋书》，第2卷，第38页，北京，中华书局，1973。
[3] 长孙无忌《隋书》，第2卷，第34页，北京，中华书局，1973。
[4] 长孙无忌《隋书》，第15卷，第376页，北京，中华书局，1973。

主张典丽雅正，创作出《冬至受朝》、《拟饮马长城窟》之类的古朴作品来。这一点从《隋书·音乐志》的记载中也可稍见端倪。开皇九年平陈之后，牛弘奏云："前克荆州，得梁家雅曲，今平蒋州，又得陈氏正乐。史传相承，以为合古。且观其曲体，用声有次，请修缉之，以备雅乐。其后魏洛阳之曲，据《魏史》云'太武平赫连昌所得'，更无明证。后周所用者，皆是新造，杂有边裔之声。戎音乱华，皆不可用。请悉停之。制曰：'制礼作乐，圣人之事也，功成化洽，方可议之。今宇内初平，正化未洽。遽有变革，我则未暇。'晋王广又表请，帝乃许之。"[1]这段材料虽为炀帝主张废除北周雅乐体制而发，但其热衷于修葺梁、陈之曲为雅乐的建议则透露出其对南朝旧乐的赏爱之情。

尽管《隋书·文学传》载隋炀帝"初习艺文，有非轻侧之论"，[2]但他这样做只是为了顺应文帝的观念，而并非出自本心。因此，继位之后，他便模拟南朝乐府，大制艳篇。《隋书·音乐志》载，隋炀帝"大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。帝悦之无已。"[3]从《隋书》的记载来看，这些曲调"掩抑摧藏，哀音断绝"，实为南朝清商艳曲之重生。可惜的是，上述曲辞多已遗失，现仅存《泛龙舟》一首，但于此仍可窥见隋炀帝对南朝旧乐风格的吸收。《泛龙舟》的歌辞为：

> 舳舻千里泛归舟，言旋旧镇下扬州。借问扬州在何处，淮南江北海西头。六辔聊停御百丈，暂罢开山歌棹讴。讵似江东掌间地，独自称言鉴里游。[4]

从这首曲辞的风格来看，虽然不见"淫绮"的痕迹，但其清丽自然，风物景致皆具南朝风味，已经完全摆脱了北方的质朴刚健之风，而且谋篇布局亦颇似近体，实为南朝文化之产物。

隋炀帝不但身体力行转变了文帝营建的复古之风，而且还实施了一系列与文帝相悖的政策，其中音乐政策尤为突出。《隋书·音乐志》记载，大业元年，炀帝下诏："博访知钟律歌管者。"[5]第二年征裴蕴为太常少卿，而据《隋书·裴蕴传》云："蕴揣知帝意，奏括天下周、齐、梁、陈乐家子弟，皆为乐户。其六品已下，至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声咸萃乐府，皆置博士弟子，递相教传，增益乐人至三万余。"[6]在如此庞大的人群之中，既有

---

[1] 长孙无忌《隋书》，第15卷，第351页，北京，中华书局，1973。
[2] 长孙无忌《隋书》，第76卷，第1730页，北京，中华书局，1973。
[3] 长孙无忌《隋书》，第15卷，第379页，北京，中华书局，1973。
[4] 郭茂倩《乐府诗集》，第47卷，第529页，上海，上海古籍出版社，1998。
[5] 长孙无忌《隋书》，第15卷，第373页，北京，中华书局，1973。
[6] 长孙无忌《隋书》，第67卷，第1574页，北京，中华书局，1973。

南朝乐人的后代，也有散落在民间的音乐人才。他们保留着南朝时期的音乐传统，在各地吸取民间音乐的精华，同时也受到胡乐的影响，待其没入乐籍之后，各种技艺汇集在一起，相互教习，竞创新声，直接促成了近代曲在隋朝的兴起。

不仅如此，据《隋书·音乐志》记载，大业六年，炀帝又将人间善音声者“悉配太常，并于关中为坊置之”[①]。此坊虽无具体名称，然实为唐代教坊之滥觞无疑。所以，在六年的时间里，清乐、胡乐以及民间的散乐不但获得了自由融合的发展空间，而且在宫廷的太常寺还取得了一席之地，为乐府体系的更新创造了有利条件，直接推动了近代曲在隋唐之际的兴盛。

二、初盛唐时期：近代曲在宫廷的盛行

自隋代兴起后，作为宴享音乐的近代曲主要盛行于宫廷之中，这点在整个初盛唐之际都是如此。《新唐书·武平一传》说：“伏见胡乐施于音律，本备四夷之数，比来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺。始自王公，稍及闾巷，……”[②]这里武平一虽然是针对“胡乐”而论，但他所说的“异曲新声，哀思淫溺”也包括以燕乐为依托的新声近代曲。“始自王公，稍及闾巷”说明宫廷的娱乐活动是近代曲辞兴起与流传的一个重要因素。事实上，许多近代曲歌辞的产生都与宫廷有着密切的联系，甚至那些出自胡夷里巷的新声歌曲，也必须通过朝廷机构的表演方能得到广泛的传播。所以，在初盛唐时期，以王公贵族为主体的宫廷不但是近代曲歌辞的主要创作者，而且还是其主要的传播者。

隋唐之际的近代曲之所以首先盛行于宫廷之中，与统治者对燕乐的喜爱有很大的关系。宫廷是一个以君主为中心的特殊环境，在这个环境中，君主掌控着经济、政治、军事等特权，对文化的发展产生很重要的影响。据《旧唐书》的《音乐志》和《张文收传》载：

> 太宗曰：“礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为撙节，治之隆替，岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。”太宗曰：“不然，夫音声能感人，自然之道也，故欢者闻之则悦，忧者听之则悲。悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。”尚书右丞魏徵进曰：“古人称：‘礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！’乐

---

① 长孙无忌《隋书》，第15卷，第374页，北京，中华书局，1973。
② 欧阳修、宋祁《新唐书》，第119卷，第4295页，北京，中华书局，1975。

在人和，不由音调。”太宗然之。[①]

十一年，文收表请厘正太乐，上谓侍臣曰：“乐本缘人，人和则乐和。至如隋炀帝末年，天下丧乱，纵令改张音律，知其终不和谐。若使四海无事，百姓安乐，音律自然调和，不藉更改。”竟不依其请。[②]

这里太宗提出“悲欢之情，在于人心，非由乐也”与“乐本缘人，人和则乐和”的观点，为宫廷娱乐性音乐的发展提供了坚实的理论基础。他摒除了音乐具有教化功能的传统理论，认为政治决定音乐，尤其看重“人和”对于“乐和”的关键性作用，强调只要政治清明、人心和乐，则音乐无论雅俗都会自然和谐。反之，如果政治昏暗，人心悲苦，则任何性质的音乐都无法改变亡国的命运。所以他在重视雅乐修订的同时，并没有排斥具有娱乐性质的新声音乐，反而鼓励燕乐杂曲的创作，为胡乐、俗乐与传统音乐的进一步融合提供了广阔的空间。

唐太宗这种政治决定音乐的美学思想对初盛唐所有的君主都产生了重要的影响。其后高宗、武后、中宗等君主也十分重视燕乐的发展。高宗时期，朝廷甚至能够接受在雅乐中掺杂燕乐的行为。《旧唐书·音乐志》载：

麟德二年十月，制曰：“国家平定天下，革命创制，纪功旌德，久被乐章。今郊祀四悬，犹用干戚之舞，先朝作乐，韬而未伸。其郊庙享宴等所奏宫悬，文舞宜用《功成庆善》之乐，皆著履执拂，依旧服袴褶、童子冠。其武舞宜用《神功破阵》之乐，皆被甲持戟，其执纛之人，亦著金甲。人数并依八佾，仍量加箫、笛、歌鼓等，并于悬南列坐，若舞即与宫悬合奏。[③]

《破阵乐》、《功成庆善乐》本是十部伎的组成部分，并且多用于朝廷庆宴的演奏，而高宗时将其修入雅乐，足见宫廷雅乐在唐代的衰微趋势，以及燕乐在当时的崛起。

将宫廷新声引向繁盛的君主以唐玄宗最为突出。现存的许多文献都记载了唐玄宗的音乐才能。如《羯鼓录》有云：“上洞晓音律，由乎天纵，凡是丝管必造其妙，若制作曲调，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍。至于清浊变转，律吕呼召，君臣事物，迭相制使，虽古之夔旷不能过也。尤爱羯鼓、玉笛，常云：‘八音之领袖，不可无也。’”[④]与生俱来的天赋使这位君主对音乐投入了巨大的关注与热情，他不但创办梨园，亲自教习梨园弟子演练新曲，而且对来自异域的胡乐也非常欣赏。《酉阳杂俎》载：“玄宗常伺察诸王。宁王尝夏中

---

① 刘昫等《旧唐书》，第28卷，第1041页，北京，中华书局，1975。
② 刘昫等《旧唐书》，第85卷，第2817页，北京，中华书局，1975。
③ 刘昫等《旧唐书》，第28卷，第1047页，北京，中华书局，1975。
④ 南卓《羯鼓录》，第1页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

浑汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱也。上知之，喜曰：‘天子兄弟，当极醉乐耳。’”[①]又据《羯鼓录》：“上性俊迈酷不好琴，曾听弹琴，正弄未及毕，叱琴者曰：‘待诏出去。’谓内官曰：‘速召花奴将羯鼓来，为我解秽。”[②]正是这种开放式的音乐态度促使胡乐在燕乐中的比重日益增强。《新唐书·礼乐志》：“开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。”[③]于是，本备四夷之数的胡乐在盛唐时达到了空前的繁盛状态。

由于君主对音乐的喜爱，中原传统的各种娱乐音乐与胡乐在宫廷中得到了极度的发展。正是在这样的背景下，新声近代曲在宫廷中也达到了极为繁盛的状态。

近代曲在初唐宫廷中的繁盛首先表现在参与乐曲表演的人数众多这一方面。在本章第一节中，本文详细探讨了近代曲主要的表演机构。从中可以看出，太常寺、梨园、教坊成为了表演近代曲的主要机构。大量具有音乐天赋的乐工与歌伎都被集中到这三大机构里，从事近代曲新声的创作和表演，用以满足宫廷的需要。《新唐书·礼乐志》载：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”[④]这种规模是以往任何一个时代都不能匹敌的。

除了这三个机构的乐工、歌伎以外，初盛唐的君臣也是近代曲辞的重要创作者。以二部伎所表演的曲目来说，《破阵乐》、《上元乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》以及《光圣乐》等乐曲分别出自太宗、高宗、武后及玄宗之手。另外，现存可考的有辞之曲除了《破阵乐》以外，另有武后的《如意娘》和玄宗的《雨淋铃》也收录在《乐府诗集》的“近代曲辞”一目中。《乐苑》记载：“《如意娘》，商调曲。唐则天皇后所作也。”[⑤]《明皇杂录》载：“帝幸蜀，南入斜谷。属霖雨弥旬，于栈道雨中闻铃声与山相应。帝既悼念贵妃，因采其声为《雨霖铃》曲，以寄恨焉。”[⑥]初盛唐君主所作的新声远不止于目前所能见到的曲目，由于历史的原因，其中可能多有遗失。据《旧唐书·音乐志》记载，仅玄宗一人就曾“制新曲四十余”。[⑦]可以看出初盛唐宫廷中近代曲创作的繁盛。

近代曲在初唐宫廷中的繁盛还体现在其适用的场合方面。在初盛唐的宫廷中，近代曲被广泛适用于各种场合。首先是节日庆典。唐代是一个十分重视节俗的朝代。每到节日来临之际，京城长安都会举行盛大的庆典活动，君主、朝臣往往都会参与、观看这些庆祝活动。其中，歌舞表演都是必不可少的内容，而且这些歌舞表演大部分都是近代曲。因此，节日庆典是近代曲表演的一个重要场合。

---

① 《唐五代笔记小说大观》，第643页，上海，上海古籍出版社，2000。
② 南卓《羯鼓录》，第4页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
③ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第476页，北京，中华书局，1975。
④ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第477页，北京，中华书局，1975。
⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第858页，上海，上海古籍出版社，1998。
⑥ 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第858页，上海，上海古籍出版社，1998。
⑦ 刘昫等《旧唐书》，第28卷，第1054页，北京，中华书局，1975。

在这些节日庆典中，以元宵节、三月上巳等尤为重要。元宵节是我国传统的节日，每到这天民间都要观灯夜游。唐前这种风俗虽然存在，但多集中于少数大的城邑，且宫廷常常不是主角。据宋朱弁《曲洧旧闻》记载："梁简文帝有《列灯赋》，陈后主有《光壁殿遥咏山灯》诗。唐明皇先天中，东都设灯，文宗开成中，建灯迎三宫太后，是则唐以前岁不常设。"[①]又唐人熊孺登《正月十五日》有"汉家遗事今霄见，楚郭明灯几处张"的诗句，说明即使在唐代元日观灯也并不是全社会共同的风俗。但在京城长安，元日观灯则是唐代君王非常喜爱的节日。据《旧唐书·中宗纪》，"四年春正月乙卯，于化度寺门设无遮大斋。丙寅上元夜，帝与皇后微行观灯，因幸中书令萧至忠之第。是夜，放宫女数千人看灯，因此多有亡逸者。丁卯夜，又微行看灯。"[②]张鷟《朝野佥载》卷三载："睿宗先天二年正月十五、十六夜，于京师安福门外作灯轮，高二十丈，衣以锦绮，饰以金玉，燃五万盏灯，簇之如花树。宫女千数，衣罗绮，曳锦绣，耀珠翠，施香粉。一花冠、一巾帔皆万钱，装束一妓女皆至三百贯。妙简长安、万年少女妇千余人，衣服、花钗、媚子亦称是，于灯轮下踏歌三日夜，欢乐之极，未始有之。"[③]至玄宗时，元日观灯和歌舞表演已成宫廷固定的欢庆活动而每年都要举行：

> 上元日夜，上皇御安福门观灯，出内人连袂踏歌，纵百僚观之，一夜方罢。二月丙申，改隆州为阆州，始州为剑州。分冀州置深州。初，有僧婆陀请夜开门然灯百千炬，。三日三夜。皇帝御延喜门观灯纵乐，凡三日夜。左拾遗严挺之上疏谏之，乃止。[④]
>
> 每初年望夜，又御勤政楼，观灯作乐，贵臣戚里，借看楼观望。夜阑，太常乐府县散乐毕，即遣宫女于楼前缚架出眺歌舞以娱之。[⑤]

因此，近代曲歌辞就会涉及到上元这一重要题材。如《凉州·排遍第二》和张说的《踏歌词》就描写了元宵佳节的庆祝场面：

> 鸳鸯殿里笙歌起，翡翠楼前出舞人。唤上紫微三五夕，圣明方寿一千春。(《凉州》)
>
> 花萼楼前雨露新，长安城里太平人。龙衔火树千灯艳，鸡踏莲花万岁春。(《踏歌词》)
>
> 帝宫三五戏春台，行雨流风莫妒来。西域灯轮千影合，东华金阙万重开。(《踏歌词》)

对于唐人来说，三月上巳也是一个十分重要的日子。每年的这一天，人们都会聚集在水边进行祈福活动，这是从汉朝起就非常流行的社会习俗。据《西京杂

---

① 《宋元笔记小说大观》，第3册，第3081页，上海，上海古籍出版社，2001。
② 刘昫等《旧唐书》，第7卷，第149页，北京，中华书局，1975。
③ 《唐五代笔记小说大观》，第40页，上海，上海古籍出版社，2000。
④ 刘昫等《旧唐书》，第7卷，第161页，北京，中华书局，1975。
⑤ 刘昫等《旧唐书》，第28卷，第1052页，北京，中华书局，1975。

记》载，“汉宫三月上巳，张乐于流水”。[1]因此它也是宫廷的娱乐活动之一。这个习俗延续至唐代而不衰。近代曲辞中的《祓禊曲》、《上巳乐》等曲调都是与之相关的燕乐。

除了传统的节日、节气之外，皇帝的寿辰也是一个十分重要的日子。这一天不但要大兴庆祝，甚至还可能被定为节日的名称。如“千秋节”便源于此。《旧唐书·玄宗纪》载：“八月癸亥，上以降诞日，宴百僚于花萼楼下。百僚表请以每年八月五日为千秋节，王公已下献镜及承露囊，天下诸州咸令宴乐，休暇三日，仍编为令，从之。”[2]千秋节就是玄宗的生日，而近代曲《千秋乐》则是宫廷为庆祝玄宗生日而创作的新曲，因此节日庆典直接促进了近代曲的产生。

其次，近代曲的表演还被施用于迎宾、册封等庆典。唐代是我国历史上最为强盛的一个王朝，同时也是一个最具开放性的朝代。特别在初盛唐时期，统治者励精图治，威名远播，许多国家都派使者与唐朝在各个领域进行交流。因此，初盛唐时期，外交活动十分频繁。随着外交活动的频繁，迎宾活动也丰富起来，进而就产生了对近代曲表演的需求。《新唐书·回鹘传》记载，太宗“许以新兴公主下嫁，召突利失大享，群臣侍，陈宝器，奏《庆善》、《破阵》盛乐及十部伎，突利失顿首上千万岁寿。”[3]《庆善》、《破阵》及十部诸伎是宫廷最有代表性的燕乐，奏于迎宾之时，具有强烈的时代性质。

此外，册封皇位继承人也是朝廷的一个重大事件，所以宫廷会举行一定的庆祝活动。《旧唐书·袁朗传》：“永隆二年，王立为皇太子，百官上礼。高宗将会百官及命妇于宣政殿，并设九部伎及散乐。”[4]这里记载的就是中宗被册封为皇位继承人时所举行的庆祝活动，其中就应用了近代曲的表演。但是迎宾以及册封之类的宫廷活动与政治的关系比较密切，所以表演的近代曲以九部伎、十部伎为主，歌曲不如节日庆典那么丰富。

再次，近代曲还被施用于宫廷饮宴的场合，这也是近代曲施用的主要场合。初盛唐宫廷饮宴之风十分盛行。据《唐音癸签》记载，仅中宗时期的聚饮就不下三十八次。[5]又《唐诗纪事》卷四载：“太宗尝谓唐俭酒杯流行，发言可喜。是时天下初定，君臣俱欲无为，酒杯善谑，……中宗诏群臣曰：‘天下无事，欲与群

---

[1] 葛洪《西京杂记》，第3卷，第138页，上海，上海古籍出版社，1991。
[2] 刘昫等《旧唐书》，第8卷，第193页，北京，中华书局，1975。
[3] 欧阳修、宋祁《新唐书》第217卷下，第6148页，北京，中华书局，1975。
[4] 刘昫等《旧唐书》，第190卷上，第4985页，北京，中华书局，1975。
[5] 据胡震亨《唐音癸签》统计，中宗时期的君臣聚饮分别为两仪殿、登慈恩塔、登总持浮图、幸三会寺、诞辰、安乐公主出降、幸荐福寺、立春宴、幸临渭亭、幸长安故城、清晖阁登高、幸昆明池、送沙门玄奘等归荆州、幸太平公主南庄、幸望春宫送节度张亶、幸安乐公主西庄、幸临渭亭、安乐公主入新宅、诞辰、长宁公主满月、幸温泉宫、幸韦嗣立山庄、幸白鹿观、幸秦始皇陵、蓬莱宫宴吐蕃使、重宴大明宫、立春内殿赐彩花、幸浐水、送金城公主、幸司农王光辅庄、宴桃花园、幸梨园拔河戏、祓禊渭滨、宴昭容院、幸长宁公主庄、幸兴庆池观竞渡、过窦希玠宅，以上并赋诗命侍臣和，或止命侍臣赋。明胡震亨《唐音癸签》，第27卷，第283页，上海，上海古籍出版社，1981。

臣共乐。’于是《回波》艳辞，妖冶之舞，作于文字之臣，而纲纪荡然矣。”[①]在频繁的宫廷饮宴中，近代曲被大量适用于表演。此外，在这些场合中，君臣相互唱和，往往会创作出大量的诗歌作品，而这些诗歌中的优胜者又常常被乐工选取，播于乐章之中，成为配乐演唱的新声曲辞，反过来又促进了近代曲歌辞的创作。如武平一《景龙文馆记》曰：“四年春，上宴于桃花园，群臣毕从。学士李峤等各献《桃花诗》，上令宫女歌之，辞既清婉，歌仍妙绝，献诗者舞蹈称万岁。敕太常简二十篇入乐府，号曰《桃花行》。”[②]又据《唐会要》记载：“开元二年闰二月诏，令祀龙池。六月四日，右拾遗蔡孚献《龙池篇》，公卿以下一百三十篇，太常寺考其词合音律者为《龙池篇乐章》，共录十首。”[③]所以，初盛唐的宫廷聚饮为近代曲的表演、创作提供了丰富的土壤。

另外，初盛唐时期，近代曲主要盛行于宫廷之中还可以从某些乐曲的调名略见一斑。初盛唐的近代曲中，有不少乐曲从调名上就可直接判断出主要与宫廷有关。如《乐府诗集》收录的《金殿乐》、《圣明乐》、《大酺乐》、《千秋乐》、《宫中行乐辞》等；《教坊记》所收录的《献天花》、《美唐风》、《大定乐》、《龙飞乐》、《庆云乐》、《绕殿乐》、《天下乐》、《贺圣朝》、《奉圣乐》、《千秋乐》、《泛玉池》、《感皇恩》、《恋皇恩》、《皇帝感》、《忆先皇》、《守陵宫》、《圣无忧》、《贺皇化》、《上行杯》、《大献寿》、《武士朝金阙》、《游春苑》、《喜回銮》、《宫人怨》等。虽然这些乐曲的歌辞现在大多已经无法考证了，但是根据调名来判断，它们都应该是反映宫廷活动的曲调，其盛行的场所，当然也应该是宫廷。

总之，初盛唐统治者在音乐上的开明政策为近代曲在宫廷中的盛行提供了良好的环境，其机构的设置为近代曲的表演提供了大量的表演人员，从而使得近代曲在宫廷中获得了广泛的表演空间。这一切都促进了近代曲在宫廷中的繁盛。

三、中晚唐时期：近代曲在民间的盛行

上节提到，初盛唐时期，近代曲主要盛行于宫廷之中。但到了中晚唐的时候，这种局面发生了变化。近代曲盛行的场所，由宫廷转向了民间。导致这一局面形成的因素有很多，但其中最重要的应该是安史之乱的影响。安史之乱不仅从物质上给整个社会造成了巨大的伤害，更从精神上打击了人们的自信心，并促使音乐文化也随之发生了巨大的变化。具体来说，安史之乱导致了宫廷音乐机构的破坏和战后统治者音乐政策的转变，最终使近代曲的盛行由宫廷转向了民间。

关于安史之乱对唐代音乐的破坏，《乐书》中有着十分明确的记载：“洎于离

---

① 计有功《唐诗纪事》，第4卷，第50页，上海，上海古籍出版社，1956。
② 李昉《太平御览》，第967卷，第4290页，北京，中华书局，1960。
③ 王溥《唐会要》，第22卷，第433页，北京，中华书局，1955。

乱，礼寺隳颓，簨簴既移，警鼓莫辨。梨园弟子，半已沦亡；乐府歌章，咸悉丧坠。教坊之记虽存，亦未为周备尔。”[①]又《文献通考》引《乐书》：“天宝之乱，肃宗克复两京。至德以来，惟正旦含元殿受朝贺，设宫架，自余郊庙大祭，但有登歌，无坛下庭中乐舞矣。”[②]这也就是说，无论太常寺、梨园还是教坊在战后都处于一种混乱的状态之中，那些自唐初以来所积累的乐器、乐章以及相应的音乐机构都遭到了毁灭性的打击。更重要的是，安史之乱还直接导致了音乐人才的流失。据唐郑处晦《明皇杂录补遗》记载：“天宝末，群贼陷两京……获梨园弟子数百人……乐既作，梨园旧人不觉歔欷，相对泣下，群逆皆露刃持满以胁之，而悲不能已。有乐工雷海清者，投乐器于地，西向恸哭。逆党乃缚海清于戏马殿，支解以示众，闻之者莫不伤痛。”[③]不仅宫廷中未能逃走的乐工时刻都面临着被杀害的危险，那些流落民间的艺人也同样面临着生存的危机，《乐府杂录》记载：

> 开元中，内人有许和子者，本吉州永新县乐家女也，开元末选入宫，即以“永新”名之，籍于宜春院。既美且慧，善歌，能变新声。韩娥、李延年殁后千余载，旷无其人，至永新始继其能。遇高秋朗月，台殿清虚，喉啭一声，响传九陌。明皇尝独召李谟吹曲逐其歌，曲终管裂，其妙如此。又一日赐大酺于勤政楼，观者数千，万众喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。上怒，欲罢宴。中官高力士奏请命永新出楼歌一曲，必可止喧。上从之。永新乃撩鬓举袂，直奏曼声，至是广场寂寂若无一人。喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝。洎渔阳之乱，六宫星散，永新为一士人所得。韦青避地广陵，因月夜凭栏于小河之上。忽闻舟中奏水调者，曰：“此永新歌也。”乃登舟与永新对泣久之。青始亦晦其事。后士人卒，与其母之京师，竟殁于风尘。及卒，谓其母曰：“阿母钱树子倒矣！”[④]

战乱之中像许永新这样的音乐天才都难免命丧风尘，普通乐工的命运可想而知。他们即使有幸在战乱中存活下来，却也是另一番面目了。乐工是音乐得以保持、发展的重要因素。从这个意义上说，安史之乱对宫廷音乐的破坏乃是根本性的。

安史之乱对唐代音乐的根本性破坏还表现在统治者的政策上。战乱之后，唐朝政治、经济、文化遭到极端的破坏，唐朝统治者迫于现实的压力，不得不调整相应的政治、经济、文化政策。在这种背景下，中唐统治者对音乐的态度较之初盛唐时也发生了很大的变化。《旧唐书·德宗纪》载：“大历十四年……停梨园使及伶官之冗食者三百人，留者皆隶太常。”[⑤]《新唐书·德宗纪》也载：“大历十四年……癸未，罢梨园乐工三百人。”[⑥]唐德宗即位以后励精图治，他在政治、经

---

① 陈旸《乐书》，第188卷，文渊阁《四库全书》。
② 马端临《文献通考》，第140卷，第1239页，北京，中华书局，1986。
③ 《唐五代笔记小说大观》，第967页，上海，上海古籍出版社，2000。
④ 段安节《乐府杂录》，第6页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
⑤ 刘昫等《旧唐书》，第12卷，第320页，北京，中华书局，1975。
⑥ 欧阳修、宋祁《新唐书》第7卷，第184页，北京，中华书局，1975。

济上采取了一系列措施，希望能够重新建立像贞观之治及开元盛世那样的繁荣局面，但是他在音乐上却采取了与先王不同的态度，甚至还取消了梨园。同样的情况还有教坊。教坊在玄宗最盛时曾经容纳了 11409 人，但经过安史之乱的打击之后，虽然没有被取消，却大大削减了往日的规模。这说明中唐之后，朝廷对音乐政策进行一定的调整。而且这种调整在很大程度上都根源于酒乐不利于政治的观点。如《旧唐书·穆宗纪》载：

> 丙子，上观杂伎乐于麟德殿，欢甚，顾谓给事中丁公著曰："比闻外间公卿士庶时为欢宴，盖时和民安，甚慰予心。"公著对曰："诚有此事。然臣之愚见，风俗如此，亦不足嘉。百司庶务，渐恐劳烦圣虑。"上曰："何至于是？"对曰："夫宾宴之礼，务达诚敬，不继以淫。故诗人美'乐且有仪'。讥其屡舞。前代名士良辰宴聚，或清谈赋诗，投壶雅歌，以杯酌献酬，不至于乱。国家自天宝已后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐。而居重位、秉大权者，优杂倨肆于公吏之间，曾无愧耻。公私相效，渐以成俗。则是物务多废。独圣心求理，安得不劳宸虑乎！陛下宜颁训令，禁其过差，则天下幸甚。"时上荒于酒乐，公著因对讽之，颇深嘉纳。[①]

从引文中我们可以看到，穆宗对歌舞娱乐是非常喜爱的。但是出于政治目的，他不得不放弃自己的喜好，而排斥那些生活奢靡、沉湎于酒乐的行为。正是由于中唐君臣普遍认为安史之乱是玄宗耽于酒乐的结果，所以他们对初唐以来日益盛行的宴乐活动在一定程度上予以抵制，这在一定程度上限制了近代曲在宫廷中的发展。

中唐帝王音乐观的转变使乐工的心态也随之发生了微妙的变化。《羯鼓录》中有这样一段记载：

> 数日又召（宋沇）至宣徽，张乐使观焉，曰："有舛误乖谬，悉可言之。"沇沉吟曰："容臣与乐官商榷讲论，具状条奏。"上使宣徽使，教坊使就教坊与乐官参议数日，然后进奏。二使奏："乐工多言沇不解声律，不审节拍，兼有聩疾，不可议乐。"上颇异之，又召宣徽使对，且曰："臣老年多病，耳实失聪，若迨于声律不至无业。"上又使作乐，曲罢，问其得失，承禀舒迟，众工多笑之。沇顾笑者忽忿然作色，奏曰："曲虽妙，其间有不可者。"上惊问之。即指一琵琶云："此人大逆戕忍，不日间兼即抵法，不宜在至尊前。"又指一笙云："此人神魂已游墟墓，不可更留供奉。"上尤惊异，令主者潜伺察之。旋而琵琶者为同辈告讦，称六七年前，其父自缢，不得端由。即令按鞫，遂伏其罪。笙者乃忧恐不食，旬日而卒。上益加知遇，面赐章绶，累召对，每令沇察乐。乐工惴恐

---

① 刘昫等《旧唐书》，第 16 卷，第 485 页，北京，中华书局，1975。

胁息，不敢正视。沇惧罹祸，辞病而退。[1]

在得到德宗礼遇的情况下，宋沇本可以凭借他的特长留在宫中，但他却因为害怕招来祸患辞病而退。这说明中唐以后，乐工在宫廷中的处境已经较为艰难，宫廷对他们已经失去了盛唐时的吸引力，那些有着非凡能力的音乐人才甚至对服务于皇帝也失去了自信。因此，安史之乱不但使初盛唐建立起来的宫廷音乐体系遭到了巨大的破坏，并且直接影响到中唐君主的音乐政策，导致宫廷音乐在很长一段时期内萎靡不振，从而使近代曲也随之丧失了发展的良好环境。

安史之乱使宫廷音乐遭到了巨大的破坏，却为民间音乐的发展起到了推动作用。战乱造成大量乐人飘泊民间。在失去了生活的依托以后，大多数乐人只能凭借在宫中学习的音乐技艺作为生存的手段，从而使宫廷乐曲在民间广泛流传开来。据《明皇杂录》记载："唐开元中，乐工李龟年、彭年、鹤年兄弟三人，皆有才学盛名。……于东都大起第宅，僭侈之制，逾於公侯。……其后龟年流落江南，每遇良辰胜赏，为人歌数阕，座中闻之，莫不掩泣罢酒。"[2]李龟年本是活动于宫廷与贵族府第的音乐人，战乱之后，他流落江南，境遇十分凄惨，但他的音乐表演却使宫廷歌曲在江南得到了流传。《云溪友议》记载：

> 李龟年奔迫江潭，……曾于湘中采访使筵上唱"红豆生南国，秋来发几枝。赠君多采撷，此物最相思。"又："清风明月苦相思，荡子从戎十载余。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。"此词皆王右丞所制。[3]

又杜甫《秋日夔府咏怀奉寄郑监李宾客一百韵》："南内开元曲,常时弟子传。法歌声变转，满座涕潺湲。"杜甫在偏远的夔州也听到了梨园法曲，说明宫廷乐工流落民间的范围十分广泛，他们不仅为所到之处带去了高超的宫廷音乐，而且为当地培养了一定数量的音乐人才，促进了近代曲在民间的流传、发展。

与大量宫廷乐工逐渐流落于民间相应的是，中唐以后，文人狎妓酬唱的活动日益频繁，民间产生了对新声乐歌的大量需求，宫廷乐工因此在民间获得了广泛的生存空间。他们往往依附于权贵、地方政要或游乐场所，为社会提供歌舞服务。《旧唐书·穆宗纪》载："前代名士良辰宴聚，或清谈赋诗，投壶雅歌，以杯酌献酬，不至于乱。国家自天宝已后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐。而居重位、秉大权者，优杂倨肆于公吏之间，曾无愧耻。公私相效，渐以成俗。"[4]由此可见，中唐之后，大量的宫廷乐人在流落民间之后，转而依附于各种势力，甚至沦落风

---

[1] 南卓《羯鼓录》，第6页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
[2] 《唐五代笔记小说大观》，第962页，上海，上海古籍出版社，2000。
[3] 《唐五代笔记小说大观》，第1290页，上海，上海古籍出版社，2000。
[4] 刘昫等《旧唐书》，第16卷，第485页，北京，中华书局，1975。

尘，间接地使近代曲在民间保持了繁盛的局面。宫廷乐人与民间歌妓一起，为社会的宴游酬唱活动提供了大量的歌舞服务，这反过来又促进了宴游酬唱活动的发展，以致于使这种活动成为当时普遍性的社会风俗。李肇《国史补》下卷载："长安风俗，自贞元侈于游宴。"[①]说的就是这种现象。这种局面的出现，无疑又进一步促进了近代曲在社会上的流行、发展。

从唐人自己的诗歌中可以看出歌舞妓人在宴游酬唱中的参与程度。对于文人士大夫而言，饮酒狎妓则具有双重的作用。它既是个人性质的消遣自娱，也是扩大自身影响力的交际手段，因此他们在诗歌中毫不隐晦地描写这些活动。如裴度《雪中讶诸公不相访》："忆昨雨多泥又深，犹能携妓远过寻。满空乱雪花相似，何事居然无赏心。"刘禹锡《赠致仕滕庶子先辈》："朝服归来昼锦荣，登科记上更无兄。寿觞每使曾孙献，胜境长携众妓行。矍铄据鞍时骋健，殷勤把酒尚多情。凌寒却向山阴去，衣绣郎君雪里行。"元稹《痁卧闻幕中诸公征乐会饮，因有戏呈三十韵》："钿车迎妓乐，银翰屈朋侪。白纻颦歌黛，同蹄坠舞钗。纤身霞出海，艳脸月临淮。筹箸随宜放，投盘止罚哇。红娘留醉打，觥使及醒差。"王建《送裴相公上太原》："边铺警巡旗尽换，山城候馆壁重修。千群白刃兵迎节，十对红妆妓打球。圣主分明交暂去，不须高起见京楼。"刘禹锡《三月三日与乐天及河南李尹奉陪裴令公泛洛禊饮各赋二十韵》："昔年意气结群英，几度朝回一字行。海北江南零落尽，两人相见洛阳城。自从云散各东西，每日欢娱却惨凄。离别苦多相见少，一生心事在书题。今朝无意诉离杯，何况清弦急管催。本欲醉中轻远别，不知翻引酒悲来。骆驼桥上蘋风急，鹦鹉杯中箬下春。水碧山青知好处，开颜一笑向何人。溪中士女出笆篱，溪上鸳鸯避画旗。何处人间似仙境，春山携妓采茶时"等等，无论是娱情还是抒愤，都涉及到歌舞妓人，由此可见她们在中唐文人生活中的重要地位。

歌舞妓人频繁地参与文人宴游酬唱的活动促进了近代曲在社会上的发展。一方面，歌舞妓人在宴席中会尽可能地表演她们早已熟习的曲目；另一方面，随着她们与文人交往程度的加深，文人受其熏陶，往往会具备一定的音乐素养。因此，有的文人甚至会在筵席上即兴创作新声。如白居易在《江南喜逢萧九彻，因话长安旧游，戏赠五十韵》一诗云："选胜移银烛，邀欢举玉觞。炉烟凝麝气，酒色注鹅黄。急管停还奏，繁玄慢更张。雪飞回舞袖，尘起绕歌梁。旧曲翻《调笑》，新声打《义扬》。名情推阿轨，巧语许秋娘。风暖春将暮，星回夜未央。"其中《调笑》与《义扬》就是酒宴上的新翻之作。从这个意义上说，中唐以后的狎妓饮宴之风也是导致近代曲在民间盛行的重要原因。

安史之乱促使近代曲盛行于民间还体现在，它导致了中晚唐藩镇割据的政治格局，而藩镇割据的日益加深也促进了近代曲在地方上的繁荣。安史之乱以后，

---

① 《唐五代笔记小说大观》，第197页，上海，上海古籍出版社，2000。

中央集权迅速衰落，而地方势力则急剧膨胀。藩镇大都拥兵自重，雄踞一方，他们不但掌控着地方的政权，还把握着藩镇的财权与军权。所以在中央因财政困难而不断裁减音乐机构的时候，各方节度使却具备了蓄养大量乐工的财力。据《太平广记》卷二百五一记载："昭宗末，京都名娼妓儿皆为强诸侯所有；供奉弹琵琶乐工，号关别驾。"[1]地方节度使蓄养乐工主要是用以自己娱乐。五代王定保《唐摭言》载："杨汝士尚书镇东川，其子如温及第。汝士开家宴相贺，营妓咸集。汝士命人与红绫一匹。诗曰：'郎君得意及青春，蜀国将军又不贫。一曲高歌绫一匹，两头娘子谢夫人。'"[2]另一方面，他们还组织乐工创作新曲，以此作为向朝廷进献的礼物。《旧唐书·音乐志》："贞元三年四月，河东节度使马燧献《定难曲》，御麟德殿，命阅试之。十二年十二月，昭义军节度使王虔休献《继天诞圣乐》"[3]等。因此以藩镇为代表的地方势力成为歌舞娱乐的新生力量，大量技艺超群的乐人分布在这些地方，提高了民间的创作水平，也促进了近代新声的发展。

总之，以安史之乱这一政治事件作为分界点，近代曲的盛行逐步由宫廷转向了民间，这成为了近代曲在中晚唐发展的一大特点，并对中唐诗歌的发展产生了很大的影响。关于后者，吴相洲师《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》一著中已经作了专题性的探讨，这里就不再赘述了。[4]

---

[1] 李昉《太平广记》，第251卷，第1554页，北京，中华书局，1991。
[2] 《唐五代笔记小说大观》，第1604页，上海，上海古籍出版社，2000。
[3] 刘昫等《旧唐书》，第28卷，第1052页，北京，中华书局，1975。
[4] 具体情况请参见吴相洲师《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》的第四章第二节"元白等人的歌诗创作"和第五章"晚唐'才子词人'的歌诗创作"，第284—383页，北京，北京大学出版社，2004。

第三章　近代曲辞的文学研究

以上两章分别就与近代曲辞相关的文献、音乐问题进行了初步的考察，本章则集中探讨与其相关的文学问题。

应该说明的是，“与近代曲辞相关的文学问题”是个极为宽泛的命题。事实上，全面、深入地考察近代曲辞与隋唐文学的关系，远不是本文所能完成的任务。在这里，本文主要从几个比较细小的角度切入，具体探讨其中的几个问题：一、隋炀帝君臣《纪辽东》歌辞对其征高丽事件的反映以及由此表现出来的歌辞风格；隋朝近代曲辞风格所体现出来的南北文化融合趋势；二、近代曲辞创作方式对唐代诗歌的影响；三、近代曲辞的创作对初唐齐梁诗风的影响；四、薛道衡《昔昔盐》辞创作时间的考辨以及《杨柳枝》主题的演变。

第一节　隋朝近代曲辞的风格

一、《纪辽东》的历史考证及其歌辞风格

《乐府诗集》“近代曲辞”录有隋炀帝的两首《纪辽东》，其辞为：

> 辽东海北剪长鲸，风云万里清。方当销锋散马牛，旋师宴镐京。前歌后舞振军威，饮至解戎衣。判不徒行万里去，空道五原归。
>
> 秉旄仗节定辽东，俘馘变夷风。清歌凯捷九都水，归宴洛阳宫。策功行赏不淹留，全军藉智谋。讵似南宫复道上，先封雍齿侯。[①]

以上两首辞乃“近代曲辞”的开篇之作，《乐府诗集》有云：“《纪辽东》，隋炀帝所作也。……《隋书》曰：‘大业八年，炀帝伐高丽，度辽水，大战于东岸，击贼破之，进围辽东’是也。”[②]所以该辞乃炀帝征高丽班师以后所作的乐府新声。另外，在《乐府诗集》“近代曲辞”中同时还录有王胄的两首同题之作，其辞如下：

[①] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第833页，上海，上海古籍出版社，1998。
[②]郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第833页，上海，上海古籍出版社，1998。

辽东浿水事龚行，俯拾信神兵。欲知振旅旋归乐，为听凯歌声。十乘元戎才渡辽，扶濊已冰消。讵似百万临江水，按辔空回镳。

天威电迈举朝鲜，信次即言旋。还笑魏家司马懿，迢迢用一年。鸣銮诏跸发淆潼，合爵及畴庸。何必丰沛多相识，比屋降尧封。[①]

从王胄这两首辞来看，其结构与炀帝《纪辽东》毫无分别，同样是一句七言，一句五言，且每四句换一次韵，具有明显的填辞特征。在内容上二者也都有一个共同的主题，即庆祝征辽胜利，赞颂军将的神勇。据《隋书·王胄传》记载，王胄很受炀帝的器重，“帝所有篇什，多令继和。”[②]帝每有辞作，多令其继和。因此这四首辞当为君臣宴饮时用来娱乐的填辞唱和之作。

虽然这四首歌辞是针对征伐辽东这一事件而作，但其内容是否真实地反映了当时的历史现实呢？据《隋书》记载，隋炀帝曾三征高丽，都是败绩而归，其中尤以大业八年初次征辽东的失败最为惨重。如《隋书·宇文述传》云：“初，渡辽九军三十万五千人，及还至辽东城，唯二千七百人。帝大怒，以述等属吏。至东都，除名为民。”[③]而炀帝君臣的四首《纪辽东》正是在这次征讨之后所作。在歌辞中，他们高唱凯歌，豪气四溢，饱含着胜利的喜悦之情，这与《隋书》的记载极为矛盾，因此遭到了后人的贬评。如阴法鲁在《关于词的起源问题》中就认为《纪辽东》是炀帝君臣“自己吹嘘的诗”[④]。萧涤非在《汉魏六朝乐府文学史》中也认为这四首歌辞“词旨浮夸，骄亦甚矣”[⑤]。由这些观点出发，则这四首《纪辽东》歌辞完全是虚饰、浮夸之作。实际情况是否就是如此呢？笔者对炀帝首次征辽东的目的以及作战过程进行全面的分析，从而发现《纪辽东》包含了许多积极的因素，并不完全是炀帝君臣的卖弄之作。

首先隋炀帝此次征伐辽东的目的具有一定的合理性。在传统的华夷观念里，中国人对本土文化始终具有一种强烈的优越感。这种优越感促使大多数统治者都怀有一种德化夷狄、泽被四方的政治理想，隋炀帝也是这样。在国家政权逐渐稳固并强大之后，隋炀帝希望在自己的统治之下，国家达到一种无怠无荒、四夷来王的理想状态。而隋朝在征服了周边的少数民族之后，独有辽东的高句丽不甘臣服。据《隋书·炀帝纪》记载，高句丽不但“移告之严，未尝面受，朝觐之礼，莫肯躬亲……拥塞道路，拒绝王人，无事君之心，”还“兼契丹之党，虔刘海戍，习靺鞨之服，侵轶辽西。”[⑥]可以说，他们对隋朝的统治造成了极大的威胁。正是为了消除高句丽对隋朝的威胁，炀帝才决定亲征辽东。所以，这是一场出于政治

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第833页，上海，上海古籍出版社，1998。
②唐长孙无忌《隋书》，第67卷，第1742页，北京，中华书局，1973。
③ 唐长孙无忌《隋书》，第61卷，第1466页，北京，中华书局，1973。
④ 参见王小盾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第456页，北京，中华书局，1996。
⑤ 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第318页， 北京，人民文学出版社，1984。
⑥ 长孙无忌《隋书》，第4卷，第80页，北京，中华书局，1973。

需要而进行的战争。据《隋书·炀帝纪》记载，此次出征共招募军士多达“一百一十三万三千八百，号二百万，其餽运者倍之。癸未，第一军发，终四十日，引师乃尽，旌旗亘千里。近古出师之盛，未之有也。”[①]面对一个小小的高丽国，炀帝竟然出动如此庞大的兵力，除了表明其对此次战争结果的重视之外，还体现了他以武力威慑四方的政治心理：他希望借此次出征向东部、西部及北部的少数民族显示隋王朝的强大，让边塞诸国产生畏惧，从而甘心归顺隋朝。尽管这次东征耗费了大量的人力与物力，给社会增加了许多不稳定因素，但从炀帝个人的角度来看，征辽东乃是其王霸理想的一种体现。所以《纪辽东》曲辞中“旄仗节定辽东，俘馘变夷风”的昂扬斗志正是他傲视古人、渴望建功立业的真情抒发，突显了隋炀帝作为关陇军事贵族的那种政治豪情。

其次这四首歌辞直接反映了隋朝君臣判断战争结果的标准。如王胄《纪辽东》有“十乘元戎才渡辽，扶濊已冰消”两句曲辞。它充分说明了炀帝此次征辽东所确定的胜利乃是隋军渡辽之战的成功。据《隋书·炀帝纪》记载“癸巳，上御师。甲午，临戎于辽水桥。……甲午，车驾渡辽。大战于东岸，击贼破之，进围辽东。”[②]所以在炀帝君臣看来，渡过辽水以后，隋军极大地打击了高丽的军事力量，在某种程度上已经完成了东征的目的。虽然萨水之战以败绩告终，但那只是战争中的一个负面片断，从整体上看，战争已经取得了很大的胜利，并不能藉此而否定了全部的战果。因此，王胄这里的两句歌辞算不上是对战争结果的虚饰与浮夸。

关于萨水之败，史料记载上存在许多矛盾之处，可以影响到我们对战争情况的分析。根据上文所引《隋书·宇文述传》的内容推测，渡辽的九军三十万五千人中，大约有二千七百人到达了辽东城。而《隋书·炀帝纪》则说：“九军并陷，将帅奔还，亡者二千余骑。”[③]则两千多人似乎只是损失的数目。又《北史·隋本纪》载：“九军并陷，师奔还，亡者千余骑。”[④]则又似乎只损失了一千余人。《通典》又载：“诸军败绩，还者千人而已。”[⑤]多书之间所记存亡情况的数字竟然矛盾至此，实在不能令人相信其中任意一种记载的真实性。熊义民在《隋炀帝第一次东征高句丽兵力新探》一文中对这种现象进行了深入的探讨，得出的结论为：“（萨水之战）损失当不太大，因为失败的原因是‘宇文述以兵馁退归’，非大败也……何况九军中的卫文升军全军而还，薛世雄军亦是在击破敌人后而还，所以‘九军’并陷实是夸大其词，不足为据。”[⑥]因此，这一次征战虽然没有令高句丽臣服，但是隋军所受的损失也不至于很惨重。据此可知，《纪辽东》歌辞中所说的战争结果，才是真实历史的反映。

---

① 长孙无忌《隋书》，第4卷，第81页，北京，中华书局，1973。
② 长孙无忌《隋书》，第4卷，第82页，北京，中华书局，1973。
③ 长孙无忌《隋书》，第4卷，第82页，北京，中华书局，1973。
④ 李延寿《北史》，第12卷，第460页，北京，中华书局，1974。
⑤ 杜佑《通典》，第186卷，第991页，北京，中华书局，1984。
⑥ 熊义民《隋炀帝第一次东征高句丽兵力新探》，《暨南学报》，2002年第4期。

另外，隋炀帝在当年九月退兵回朝，应当是出于气候转寒对隋军不利所作出的决定，而不是惨败所致。如《隋书·段文振传》曰："水潦方降，不可淹迟，唯愿严勒诸军，星驰速发，水陆俱前，出其不意，则平壤孤城，势可拔也。若倾其本根，馀城自克。如不时定，脱遇秋霖，深为艰阻，兵粮又竭，强敌在前，靺鞨出后，迟疑不决，非上策也。"[①]既然平壤未拔，气候转变又给隋军攻城带来许多不利的因素，如果继续与之相持，必会造成更大的损失，于是隋炀帝在九月班师，以胜利者的姿态回到了洛阳。所以，《纪辽东》是胜利的凯歌，其中无论是"判不徒行万里去，空道五原归"、"讵似南宫复道上，先封雍齿侯"，还是"讵似百万临江水，按辔空回镳"、"何必丰沛多相识，比屋降尧封"，都体现了炀帝君臣对自我的一种肯定，也是对战争结果的真实反映。

再次，《纪辽东》歌辞中有"策功行赏不淹留，全军藉智谋"一语，也体现了炀帝君臣对此次东征结果的肯定态度。对于炀帝来说，隋军未能取得全面的胜利当然是一个遗憾，但他并未因此就否定整个战役中取得的成绩。通观《隋书》中关于大业八年的记载，凡随炀帝东征之朝臣，无论文官或武将，受到褒奖者不可胜记。如陈棱经过"辽东之役，以宿卫迁左光禄大夫。"[②]阎毗"及征辽东，以本官领武贲郎将，典宿卫。时众军围辽东城，帝令毗诣城下宣谕，贼弓弩乱发，所乘马中流矢，毗颜色不变，辞气抑扬，卒事而去。寻拜朝请大夫，迁殿内少监，又领将作少监事。"[③]王胄"从征辽东，进授朝散大夫"[④]等。从整个战争来说，将帅们都很英勇，即使宇文述等人的失败，也是为了追求战功而造成的。因此，在萨水战役之前，隋军的士气应当是很振奋的，这一点得到了炀帝的肯定，也为其再次出兵朝鲜树立了信心。因此他发出"全军藉智谋"的感叹应该是真诚的，而"策功行赏不淹留"也是现实的一种真实写照。

综合上述，《纪辽东》歌辞围绕大业八年隋军征辽东这一事件，抒发了炀帝君臣对战争胜利的喜悦之情，虽然语辞上略有浮夸之嫌，但就大体而言，它仍是对这一历史事件以及当事人对这一事件态度的真实反映，是融叙事与抒情于一体的纪实性作品，不但体现了隋朝君臣傲视古人的自信，还张扬了他们渴望建功立业的豪情。从这个意义上说，《纪辽东》歌辞体现出了北方文学较为普遍的壮大风格。魏徵在《隋书·文学传序》中说："江左宫商发越，贵于清绮，河朔词义贞刚，重乎气质。"[⑤]从《纪辽东》歌辞的风格以及其反映的历史事实来看，这个判断是符合隋朝歌辞的大体风格的。

---

① 长孙无忌《隋书》，第60卷，第1460页，北京，中华书局，1973。
② 长孙无忌《隋书》，第64卷，第1519页，北京，中华书局，1973。
③ 长孙无忌《隋书》，第68卷，第1595页，北京，中华书局，1973。
④ 长孙无忌《隋书》，第76卷，第1742页，北京，中华书局，1973。
⑤ 长孙无忌《隋书》，第76卷，第1730页，北京，中华书局，1973。

二、南北文风的融合对隋辞创作的影响

就上节所述，《纪辽东》歌辞从整体上体现了北方诗歌贞刚朴质的独特风格。但值得注意的是，创作后两首歌辞的王胄却是南方人。而且从“近代曲辞”一目所收录的隋代歌辞情况来看，出身于北方的薛道衡却写出了委婉缠绵的细腻歌辞《昔昔盐》。这种北人南相、南人北相的情况，正说明随着南北音乐的不断融合，与之相对应的曲辞风格也出现了融合的趋势。

自南北朝以来，由于社会思想的差异以及自然环境的影响，南方文化与北朝文化长期处于一种对立的状态之中，并且分别形成了风格迥异的两大文学体系，即江左文学与北方文学。其中，江左文学重娱乐、尚轻艳，吟咏题材多为山水、艳情、咏物、宴饮之类，其文风绮靡，秾丽奢华，虽精致细腻却缺少风骨；而北方文学重实用、尚质朴，因此其文学作品无论写景叙事，抒情言志都渗透着强烈的功名意识与进取之心，文风遒劲浑厚，虽慷慨却过于素朴。正如《颜氏家训·音辞》所言：“南方水土和柔，其音清举而切诣，失在浮浅，其辞多鄙俗；北方山川深厚，其音沉浊而鈋钝，得其质直。其辞多古语。”[①]在《隋书·文学传序》中，魏徵也表达了相近的观点：

> 江左宫商发越，贵于清绮，河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意，理深者便于时用，文华者宜于咏歌，此其南北词人得失之大较也。若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质斌斌，尽善尽美矣。[②]

可见，在不同地域文化的影响下，南北文学各有其自身的优点与缺陷。而要突破局限，达到文学创作的理想状态，则需要南北方文化的交流与互融，通过“各去所短，合其两长”以达到尽善尽美的境界。

可以说，南北朝之间的交流始终都是存在的。如《北齐书·元文遥传》云：“晖业尝大会宾客，有人将《何逊集》初入洛，诸贤皆赞赏之。”[③]又如《北史·温子升传》记载：

> 济阴王晖业尝云：“江左文人，宋有颜延之、谢灵运，梁有沈约、任昉，我子升足以陵颜轹谢，含任吐沈。”[④]

温子升是北朝非常著名的文人，济阴王以沈、谢等人比之，足见南朝文人在北朝

---

① 颜之推《颜氏家训》，第7卷，第183页，昆明，云南大学出版社，2003。
② 长孙无忌《隋书》，第76卷，第1730页，北京，中华书局，1973。
③ 李百药《北齐书》，第38卷，第503页，北京，中华书局，1972。
④ 李延寿《北史》，第83卷，第2785页，北京，中华书局，1974。

影响之大。而庾信入北之后，南朝诗风在北朝更加受到人们的青睐。如《周书·庾信传》所言："朝廷之人，闾阎之士，莫不忘味于遗韵，眩精于末光。犹丘陵之仰嵩、岱，川流之宗溟、渤也。"[①]与此同时，北方边塞诗的刚毅之风对南方文人也产生了一定的影响，如南朝萧绎的《陇头水》、萧纲的《雁门太守行》等乐府诗就充满了雄浑慷慨的阳刚之美，而事实上他们并没有到过真正意义上的边塞，所以除了对汉诗的模拟之外，他们显然也吸收了北方文学的有利因素。尤其是隋朝建立以后，国家政权掌握在北方军事贵族的手中，以隋文帝为代表的统治阶层继承了西魏及北周的文艺传统，所以南朝文人入北之后加快了向北方文风的学习，并创作出大量骨力遒劲的慷慨诗篇。如虞世基的《入关诗》，何妥《入塞》等等。因此，隋文帝时期的文化政策有力地革除了南方文学中浮华奢靡的积习，并使北方文化的精华为南方文学所吸收，在客观上加速了南北文化的融合。

在南北朝文化的这种交流中，乐曲歌辞的互相影响，大概以隋朝时最为明显。隋朝时，像王胄那样的南人能够创作出比较优秀的刚健歌辞，而北方文人更能够熟练地创作出绮丽浓艳的艳曲歌辞，都说明了当时的曲辞创作已经出现了较为充分的融合趋势。在这个趋势中，更为突出的应该是北人向南方歌辞创作的学习，其中又以隋炀帝最具有代表性。隋炀帝因喜爱南方音乐而创作了大量"辞极淫绮"的艳篇歌辞，这说明他在南方音乐的熏陶下，积极地学习并模拟了南朝乐歌的歌辞创作。尽管他的这种学习、仿效在很多时候不免陷入南朝乐歌过于绮艳的窠臼，但他同时也创作出了一些天然清丽、不饰雕琢的歌辞，并且流传下来，受到后人的喜爱。其中被郭茂倩收入"近代曲辞"中的《江都宫乐歌》就是典型的代表：

> 扬州旧处可淹留，台榭高明复好游。风亭芳树迎早夏，长皋麦陇送余秋。绿潭桂楫浮青雀，果下金鞍驾紫骝。绿觞素蚁流霞饮，长袖清歌乐戏州。[②]

这首辞七言八句，对仗工整，已经具备了律诗的雏形。而且从"绿觞素蚁流霞 饮，长袖清歌乐戏州"两句来看，它应是隋炀帝在扬州时的游宴之作。在曲辞中，他将"台榭"、"风亭"、"绿潭"等具有南方特色的风物描写得形象传神，既摆脱了北方文风的质朴硬朗，又矫正了齐梁乐府的秾丽轻艳，从而集中体现了南方清丽自然的文学风格。这可以算得上北方文人在歌辞创作中向南方乐歌歌辞创作吸取经验的成功例子。此外，薛道衡等人也在南方乐歌风格的影响下，创作出像《昔昔盐》这样具有清乐风格的歌辞，也体现了南北音乐文化的融合。

在近代曲辞的创作中，无论是北方文人吸取南方清乐的妩媚之态，还是南方文人吸取北地音乐的刚健之气，都是立足于本土乐歌的基础上，对风格迥异的他种音乐的吸取。这就使得近代曲歌辞的创作天然地具有融合南北所长的特征。从

---

① 令狐德棻《周书》，第41卷，第745页，北京，中华书局，1971。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第837页，上海，上海古籍出版社，1998。

这个意义上说，隋朝文人对近代曲歌辞的创作，乃是初唐时期南北诗风开始融合的先导。[①]

第二节　近代曲辞的创作方式对唐代诗歌的影响

近代曲辞是一种辞、乐相结合的艺术形态。其最突出的特征，就是歌辞与音乐的配合相得益彰。歌辞与音乐的配合，主要有两种方式。元稹《乐府古题序》对这两种方式有一个精辟的说明：

> 《诗》讫于周，《离骚》讫于楚。是后，诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操、引，采民甿者为讴、谣，备曲度者，总得谓之歌、曲、词、调，斯皆由乐以定词，非选词以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲，盖选词以配乐，非由乐以定词也。[②]

这里元稹提出了“因声以度词”与“选词以配乐”两个概念，它们所体现的就是辞与乐的配合方式。所谓“因声以度词”，就是根据既有乐曲而进行相应的歌辞创作；所谓“选词以配乐”，就是根据既有的歌辞来创作乐曲，与之相配合。

大致来说，任何辞与乐的配合，都脱离不了这两个总的模式。但在这两个总的模式之下，具体乐曲歌辞的创作方式可能会出现部分变异。以近代曲辞为例，真正符合“选词以配乐”方式的情况，根据目前的资料，大概只有《渭城曲》一例。《乐府诗集》载：

> 《渭城》一曰《阳关》，王维之所作也。本《送人使安西》诗，后遂被于歌。……《渭城》、《阳关》之名，盖因辞云。[③]

《渭城》（或《阳关》）曲调的出现，是在王维诗《送元二使安西》流行之后，所

[①] 初唐宫廷诗对齐梁诗风的延续，在很大程度上与当时宫廷乐歌中清乐的延续有关，初唐宫廷诗人的创作受到齐梁诗风与齐梁音乐的双重影响。关于这点可以参考吴相洲师《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》（北京大学出版社，2004）的相关部分。

[②] 《元稹集》，第23卷，第255页，北京，中华书局，1982。

[③] 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第858页，上海，上海古籍出版社，1998。

以该曲完全符合元稹所说的“选词以配乐”。但在多数情况下，近代曲辞并没有严格按照这种模式进行创作。即使属于“选词以配乐”这一模式的近代曲辞，其在创作方式上也会发生一些变化。而这种变化可以概括为“选诗入乐”。

一、“选诗入乐”对诗歌的改造

从表面上看，“选诗入乐”与“选词以配乐”在概念上并没有太大的差别，但在实际的界定中，本文对这一概念赋予了不同于“选词以配乐”的内涵。元稹所提出的“选词以配乐”，实质上是指乐工根据既有歌辞来新创乐曲，如上文所述《渭城曲》的创作就是很好的例子。但本文这里所谓的“选诗入乐”，是指乐曲与歌辞都已经存在，两者之间本来没有必然的关联，由乐工进行一定的加工，从而使它们组合在一起。如王士祯《唐人万首绝句选序》说：

> 然考之开元天宝以来，宫掖所传，梨园弟子所歌，旗亭所唱，边将所进，率当时名士所为绝句尔。故王之涣“黄河远上”，王昌龄“昭阳日影”之句，至今艳称之。而右丞“渭城朝雨”，流传尤众，好事者至谱为《阳关三叠》。他如刘禹锡、张祜诸篇，尤难指数。由是言之，唐三百年以绝句擅场，即唐三百年之乐府也。[①]

《阳关三叠》乐曲的创作属于元稹所说的“选词以配乐”已如上述。但“梨园弟子所歌，旗亭所唱，边将所进，率当时名士所为绝句尔”的状况，恐怕就不会都是据诗配乐的情况。相反，很有可能是乐工随机地选取某诗来配合某个曲调，即“选诗入乐”。任半塘《唐声诗》说：

> “选词”是选现成之名人作品，不加改动；“配乐”是配入现成之声曲折，亦无改动。彼此但有选配，并无调节。合则用，不合则罢。犹之以足配履，既不能削足，亦不必裁履。[②]

任氏解释的是“选词配乐”，但其具体的解释则更接近本文这里所界定的“选诗入乐”。只不过，近代曲辞的“选诗入乐”不像任氏解释的那么拘泥，以致于彼此之间“并无调节”。

据笔者统计，《乐府诗集》所收录的近代曲辞中，乐工采当时名家诗歌入乐的曲调不下十八个，其中曲题与原初的诗题、主旨很少有直接的关联。这十八个曲调中，小曲有十三个曲调，现分述如下。

---

① 《唐人万首绝句》，第1页，北京，华夏出版社，1999。
② 任半塘《唐声诗》，上编，第172页，上海，上海古籍出版社，1983。

1.《盖罗缝》之一原为王昌龄的《出塞》，其诗曰："秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，不教胡马渡阴山。"[①]入乐后，改"人"为"尚"，改"但使"为"但愿"。

2.《昆仑子》截取王维《从岐王过杨氏别业应教》前四句而成，原诗为："杨子谈经所，淮王载酒过。兴阑啼鸟换，坐久落花多。径转回银烛，林开散玉珂。严城时未启，前路拥笙歌。"[②]入乐后，改"谈经所"为"谭经去"。

3.《祓禊曲》之二由李益《上洛桥》而来，原诗为："金谷园中柳，春来似舞腰。何堪好风景，独上洛阳桥。"[③]入乐后，改"似"为"已"，改"何堪"为"那堪"。

4.《穆护砂》后两句本于晋陆凯《赠范晔诗》："折梅逢驿使，寄与陇头人。江南无所有，聊赠一枝春"[④]之前两句。入乐后，"折梅逢驿使"，改为"折花当驿路"。

5.《思归乐》之二乃截取王维《送友人南归》的前四句，原辞为"万里春应尽，三江雁亦稀。连天汉水广，孤客郢城归。郧国稻苗秀，楚人菇米肥。悬知倚门望，遥识老莱衣。"[⑤]入乐时，"郢城归"改为"未言归"。

6.《戎浑》截王维《观猎》前四句而成，原辞为："风劲角弓鸣，将军猎渭城。草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。忽过新丰市，还归细柳营。回看射雕处，千里暮云平。"[⑥]

7.《墙头花》之二《逍遥集》收为潘阆所作的《古意》；而《乐府诗集》卷四十二认作崔国辅《怨诗》；《河岳英灵集》、《才调集》、《唐文粹》、《唐诗品汇》、《万首唐人绝句》皆认作崔国辅《怨词》。

8.《剑南臣》，《御定渊鉴类函》认为是唐萧嵩的《婕妤怨》；《文苑英华》则认作崔湜的《班婕妤怨》；《乐府诗集》卷四十三又作崔湜的《婕妤怨》，《唐诗纪事》、《全唐诗》、《石仓历代诗选》、《古诗镜》皆同《乐府诗集》。

9.《征步郎》，《乐府诗集》第九十二卷又认作郭震的《塞下曲》，实截取郭震《塞上》前四句而成，其辞曰："塞上虏尘飞，频年出武威。死生随玉剑，辛苦向金微。久戍人将老，长征马不肥。仍闻酒泉郡，已合数重围。"[⑦]入乐时，"出武威"改为"度碛西"。《全唐诗》、《古诗镜》亦收郭诗为《塞上》。

10.《婆罗门》采李益《夜上受降城闻笛》为辞，有《唐语林》、《国史补》为证："李益诗名早著，有《征人歌且行》一篇，好事者画为图障。又有云：'回

---

① 《全唐诗》，第18卷，第184页，北京，中华书局，1999。
② 赵殿成《王右丞集笺注》，第7卷，第114页，上海，上海古籍出版社。
③ 《全唐诗》，第283卷，第3218 页，北京，中华书局，1999。
④ 李昉等《太平御览》，第19卷，第95页，北京，中华书局，1960。
⑤ 赵殿成《王右丞集笺注》，第8卷，第145页，上海，上海古籍出版社。
⑥ 赵殿成《王右丞集笺注》，第8卷，第152页，上海，上海古籍出版社。
⑦ 《全唐诗》，第66卷， 第754页，北京，中华书局，1999。

乐峰前沙似雪，受降城外月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。’天下亦唱为乐曲。”[①]

11.《长命女》截取岑参《宿关西客舍寄严许二山人》前四句而成，原诗曰：“云送关西雨，风传渭北秋。孤灯然客梦，寒杵捣乡愁。滩上思严子，山中忆许由。苍生今有望，飞诏下林丘。”[②]

12.《簇拍相府莲》前四句乃采王维《息夫人》为辞。原诗曰：“莫以今时宠，难忘旧日恩。看花满眼泪，不共楚王言。”[③]其中“难忘”一作“宁无”，一作“能忘”。近代曲辞采“宁无”入乐。

13.《昔昔盐》：“碧落风烟外”一首乃王维《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁十韵之作应制》的前八句改造而成。原诗如下：“碧落风烟外，瑶台道路赊。如何连帝苑，别自有仙家。此地回銮驾，缘溪转翠华。洞中开日月，窗里发云霞。庭养冲天鹤，溪流上汉查。种田生白玉，泥灶化丹砂。谷静泉逾响，山深日易斜。御羹和石髓，香饭进胡麻。大道今无外，长生讵有涯。还瞻九霄上，来往五云车。”[④]入乐后，改“转翠华”为“满翠华”，改“开日月”为“明月夜”，改“窗里”为“窗下”。

这十三曲的曲题都与原诗的诗题、主旨没有直接关联，属于任半塘所说的那种辞与曲都为现成之作的情况。但与任氏所论不同的是，这些歌辞在选入配乐后，相对于原诗来说，几乎都有不同程度的改动或删减。这是为什么呢？

首先截取诗歌部分内容入乐是唐代常用的一种方式。明胡应麟《诗薮·内篇》卷六曰：“唐乐府所歌绝句，多节取名士篇什，如‘开箧泪沾臆’，乃高适五言古首四句。又有截律诗半首者，如《睦（陆)州歌》取王维‘太乙近天都’后半首，《长命女》取岑参‘云送关西雨’前半首，与题面全不相涉，岂但取其声调耶？”[⑤]吴相洲师《论初唐近体诗体式的形成与诗歌入乐之关系》中解释这种现象说：“近体的体式便于传唱，如果某一首诗在整个体式上不合近体，那么就割取其中符合近体的部分来歌唱，于是出现了割多句为律，或割律为绝的情况。”[⑥]所以，为使曲辞更适合于演唱，乐工在选诗入乐的时候就对诗歌进行了适当的删减。这可能就是某些近代曲辞只截取原诗某一部分入乐的原因。

其次，关于诗歌中的个别字词在入乐以后产生变化的情况，现存的唐代文献中也无明确的记载。但从常理推测，其原因亦不外乎两种：其一可能是作品在流传的过程中，由于误传或者是诗集版本上的原因，曲辞与原作产生了差异。其二

---

① 《唐五代笔记小说大观》，第193页，上海，上海古籍出版社，2000。
② 《岑参集校注》，第1卷，第40页，上海，上海古籍出版社，1979。
③ 《王右丞集笺注》，第13卷，第252页，上海，上海古籍出版社，1998。
④ 《王右丞集笺注》，第11卷，第196页，上海，上海古籍出版社，1998。
⑤ 胡应麟《诗薮》，第112页，上海，上海古籍出版社，1958。
⑥ 吴相洲师《论初唐近体诗体式的形成与诗歌入乐之关系》，第159页，北京，北京大学出版社，2004。

就是乐工为了使作品更符合乐曲的节奏，而有意识地对诗歌进行了改造。赵殿成在《王右丞集笺注》中说："盖唐时乐曲，多采才人名句，被之管弦而歌之。其声律不谐者，则改字就之，以叶宫商，不问其句调，雅俗故也。"[①]从歌诗传唱的角度来说，第二种情况的可能性更大。

由于声律不谐而对原诗的字句进行修改，对于原诗的流传来说具有十分重要的意义。首先，经过乐工的改造之后，原诗在声律上更为和谐、响亮，从而表现出更高的艺术技巧，同时也有助于诗歌的进一步传播与流行；其次，乐工为了牵合声律而对原诗字句进行改造，有时候还能够提高原诗的艺术水平。以王之涣的《凉州词》为例，其首句相传有多种版本。其中有一种是"黄沙直上白云间"，另一种则是"黄河远上白云间"。从诗歌的创作背景来看，"黄沙直上白云间"比"黄河远上白云间"更符合生活现实。也就是说，前者比后者更具有诗歌的写实性。但后世流传更广的版本却是"黄河远上白云间"。这其中的原因，一方面可能是"黄河"比"黄沙"音节更响亮，在全句的声律中也更和谐；另一方面，也可能是因为"黄河远上白云间"远比"黄沙直上白云间"更具有意境，更能激起人们的想象。现在并没有直接的证据表明"黄河远上白云间"的版本是乐工改造出来的。但从"黄沙直上白云间"更写实、音节也较黯淡来说，它显然更像是不太懂声律的诗人写实性的创作。而《凉州词》是入乐歌唱的，乐工们在这两个版本之间，显然会倾向于音节更为响亮、和谐的词句。因此，"黄河远上白云间"更有可能是乐工们对原诗改造后的结果。唐代有如此众多的诗歌在入乐的时候经过了乐工们的改造，我们有充分的理由相信，在本是追求谐律的改动中，完全可能改造出艺术水平更高的诗歌，如《凉州词》就是如此。从这个意义上说，近代曲辞选诗入乐的创作方式有助于唐代诗歌艺术水平的锤炼与提高。

二、"选诗入乐"对诗歌题材的影响

除了小曲以外，近代曲辞中还收录了五套大曲，曲辞共计三十九首，也都是选诗入乐之作。大曲是由若干曲段联袂而成的。《碧鸡漫志》载："凡大曲有数散序、鞈、排遍、攭、正攭、入破、虚摧、实摧、滚、拍遍、歇、杀滚始成一曲，此谓大遍。"[②]在如此复杂的结构中，很多曲段都需要不同的曲辞与之对应。所以，乐工在创作时，常常要从不同诗人的作品中选取合适的诗歌配入各个曲段，以形成完整的大曲，所以大曲歌辞具有明显的拼凑痕迹。如《水调》歌第三，选的是韩翃的《赠李翼》；[③]《水调》"入破"第二是采杜甫的《赠花卿》；[①]《水调》

---

① 赵殿成《王右丞集笺注》，第2卷，第10页，上海，上海古籍出版社，1984。
② 王灼《碧鸡漫志》，第22页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
③ 《全唐诗》，第245卷，第2750页，北京，中华书局，1999。

“入破”第六则是以王维的《息夫人》为辞。[2]又《伊州》歌第一采王维《失题》入乐；[3]《伊州》第四是采薛逢的《凉州词》（一说是韩翃《送张儋水路归北海》）而成；[4]《伊州》“入破”第五亦是采薛逢的另一首《凉州词》入乐。[5]又《陆州》歌第一截取了王维的《终南山》；[6]《陆州》歌第三截取了王维的《扶南曲》之三；[7]《簇拍陆州》则采岑参的《赴北庭度陇思家》一诗。[8]还有《凉州》“排遍”第一为王建作，[9]第三则是截取高适《哭单父梁九少府》诗的前四句而成。[10]另一首《大和》虽然作者失考，但从曲辞思想上的差别来看，也必是选诗拼接而成。针对这种现象，任半塘《唐声诗》说：

> 至于盛唐大曲，今日仅传之《水调歌》、《凉州歌》、《陆州歌》、《大和》数套中，多有借用当时名家五、七言绝律者，拉杂联缀，不问内容，其中亦有割律为绝之情事在，而被取之原作无不为徒诗。此种或割或续之事，疑多出于当时乐工歌伎之手，但求一时谐声了事，不计其余，遂滋讹舛耳。[11]

既然大曲辞是通过选取不同诗人的作品组合而成的，那么乐工在选诗入乐时除了“谐声”以外，真的就“不问内容”，“不计其余”了吗？为此，笔者从曲辞的内容与题材入手，找到了“选诗入乐”在大曲创作中的一些特征。

在近代曲辞所收录的大曲中，虽然每个曲调都只收录了一套曲辞，但是通过不同曲辞之间进行比较，我们可以发现每套大曲辞都离不开边塞、闺阁与饮宴这三种题材。以《水调》为例，该套曲辞中选取了五首边塞题材的诗歌入乐，其中“歌第一”主要是对边塞环境的一种描述，其辞如下：

> 平沙落日大荒西，陇上明星高复低。孤山几处看烽火，壮士连营候鼓鞞。[12]

这首辞虽然没有直接描写边塞的战事，但是辞中借助平沙、落日、大荒、明星、孤山、烽火、连营等一系列物象烘托出边关的荒凉与空旷，从而表现了边塞环境的艰苦。而“歌第二”与“入破第一”则以写人为主，表达出一种积极向上，渴望建功立业的思想感情，辞曰：

---

[1] 《杜诗详注》，第10卷，第846页，北京，中华书局，1979。
[2] 《王右丞集笺注》，第13卷，第252页，上海，上海古籍出版社，1998。
[3] 《王右丞集笺注》，第15卷，第281页，上海，上海古籍出版社，1998。
[4] 《全唐诗》，第244卷，第2729页，北京，中华书局，1999。
[5] 《全唐诗》，第548卷，第6387页，北京，中华书局，1999。
[6] 《王右丞集笺注》，第7卷，第124页，上海，上海古籍出版社，1998。
[7] 《王右丞集笺注》，第2卷，第10页，上海，上海古籍出版社，1998。
[8] 《岑参集校注》第2卷，第141页，上海，上海古籍出版社，1979。
[9] 明镏绩《霏雪录》,卷下，文渊阁《四库全书》。
[10] 《高适诗集编年笺注》第87页，北京，中华书局，1981。
[11] 任半塘《唐声诗》，上编，第127页，上海，上海古籍出版社，1982。
[12] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第838页，上海，上海古籍出版社，1998。

歌第二

猛将关西意气多，能骑骏马弄雕戈。金鞍宝铰精神出，笛倚新翻《水调》歌。

入破第一

细草河边一雁飞，黄龙关里挂戎衣。为受明王恩宠甚，从事经年不复归。[1]

这两首曲辞的创作年代虽不可考，但从思想风格来看应是盛唐之作，尤其是前一首，慷慨激昂，饱含着盛唐人那种特有的自信，具有强烈的时代精神。又如“歌第四”与“入破第四”辞曰：

歌第四

陇头一段气长秋，举目萧条总是愁。只为征人多下泪，年年添作断肠流。

入破第四

日晚笳声咽戍楼，陇云漫漫水东流。行人万里向西去，满目关山空恨愁。[2]

这两首曲辞同样描写了边塞题材，却突出了征夫的行役之苦，从而表现出与前两首相反的思想感情。

《水调》里表现闺怨题材的是“第六彻”。其辞曰：

第六彻

闺烛无人影，罗屏有梦魂。近来音耗绝，终日望君门。[3]

这首曲辞以女子的口吻叙述了独处的苦闷，而且从“终日望君门”一句可以判断她的失意并不是因为这名女子被人抛弃了，而是情人远离家乡，毫无音信引起了她的思念。

《水调》中与饮宴相关的题材主要有“歌第三”、“入破第二”、“入破第三”和“入破第五”。其辞如下：

歌第三

王孙别上绿珠轮，不羡名公乐此身。户外碧潭春洗马，楼前红烛夜迎人。

入破第二

锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上去，人间能得几回闻。

---

[1] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第838页，上海，上海古籍出版社，1998。
[2] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第838页，上海，上海古籍出版社，1998。
[3] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第838页，上海，上海古籍出版社，1998。

入破第三

昨夜遥欢出建章，今朝缀赏度昭阳。传声莫闭黄金屋，为报先开白玉堂。

入破第五

千年一遇圣明朝，愿对君王舞细腰。乍可当熊任生死，谁能伴凤上云霄。[1]

上述四首曲辞或刻画贵族的狎妓生活，或表现战争胜利后的庆功场面，或描写音乐的曲调高妙，或表达对君王的颂扬，都是围绕饮宴活动创作的曲辞。

由此可见，大曲《水调》的歌辞主要以边塞、闺怨和饮宴这三种题材为主体，相互交错，联袂而成。那么，其他大曲辞的题材又是怎样的呢？我们不妨再来看看大曲《凉州》的歌辞。其中，《凉州》“歌第二”是典型的边塞诗。如辞曰：

歌第二

朔风吹叶雁门秋，万里烟尘昏戍楼。征马长思青海北，胡笳夜听陇山头。[2]

“歌第三”是闺怨诗：

开箧泪沾襦，见君前日书。夜台空寂寞，犹见紫云车。[3]

“歌第一”、“排遍第二”是饮宴诗：

歌第一

汉家宫里柳如丝，上苑桃花连碧池。圣寿已传千岁酒，天文更赏百僚诗。

排遍第二

鸳鸯殿里笙歌起，翡翠楼前出舞人唤。上紫微三五夕，圣明方寿一千春。[4]

所以，《凉州词》的题材与《水调》一样，也是以边塞、闺阁与饮宴题材作为歌辞的主体。并且其他现存的大曲歌辞也都具有这一特点，如《大和》“第四”为边塞诗，“第三”为闺怨诗，“第一”、“第二”以及“第五彻”都是饮宴题材的诗歌；[5]《伊州》“歌第三”、“入破第二”、“入破第三”是边塞诗，“歌第一”、“入破第四”是闺中之思；而“歌第二”、“歌第五”则是饮宴诗；[6]《陆州》“簇拍”

---

[1] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第838页，上海，上海古籍出版社，1998。
[2] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第841页，上海，上海古籍出版社，1998。
[3] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第841页，上海，上海古籍出版社，1998。
[4] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第841页，上海，上海古籍出版社，1998。
[5] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第842页，上海，上海古籍出版社，1998。
[6] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第843页，上海，上海古籍出版社，1998。

为边塞诗，“排遍第三”和“排遍第四”为闺怨诗，“歌第三”是饮宴诗。[1]

由此我们完全可以断定，乐工在大曲创作的过程中，不但要求被选诗歌在形式上符合一定的标准，而且对歌辞的题材也有明确的规定，即每一套大曲都要选取边塞、闺阁以及饮宴这三种题材的诗歌作为入乐的歌辞。换句话说，如果诗人希望自己的作品被乐工选取，变成入乐的歌辞，他们就要在诗歌题材上多作考虑，因为只有创作上述三种题材的诗歌，才能增加入乐的机会。所以，从这个意义来说，近代曲“选诗入乐”的歌辞创作方式会影响到唐代诗歌的创作题材。盛唐时边塞诗的繁盛大概就与大曲中这种选诗的倾向有关。

三、近代曲“依声填辞”与词的关系

近代曲辞的创作还有一种“依声填辞”的方式，也就是元稹所谓的“因声以度词”。这种方法，沈约早在《宋书·乐志》中就曾论及过：“凡此诸曲，始皆徒哥,既而被之弦管，又有因弦管金石造哥以被之，魏世三调哥词之类是也。”[2]但沈约所说的“魏世三调”乃是指相和歌辞而言的，它具有歌与乐相间而作的表演特征，在创作中基本不用考虑歌辞与音乐的关系，因此，从严格意义来讲，不能算作依声填辞。到了隋唐以后，随着燕乐新声的兴起，依声填辞的方式逐渐被认同，并被运用到近代曲辞创作之中。如隋炀帝与王胄创作的四首《纪辽东》就是现存近代曲辞中最早的倚声之作。其后初盛唐的《踏歌辞》、《舞马辞》、《回波乐》、《清平调》等曲调也运用了依声填辞的方式。但在盛唐之前，除了少数宫廷文人以外，大部分文人听歌赏舞、狂游狭邪的机会并不多，所以依声填辞的作品并没有大规模的出现。

至中唐以后，随着游宴活动的日益盛行，依声填辞有了极大的发展空间。正如白居易《残酌晚餐》中所说的那样，“舞看新翻曲，歌听自作词。”[3]文人们不再单纯地等待其诗歌作品被选入乐，而是更积极主动地为乐曲创造新词，于是出现了《竹枝词》、《浪淘沙》、《杨柳枝》、《潇湘神》、《忆江南》、《转应词》、《踏歌行》、《宫中调笑》、《抛球乐》等大量的填辞作品。这些作品都是在先有乐曲后有歌辞的情况下创作出来的，所以他们的曲调名称就是诗歌的题目，而不像选诗入乐的曲辞那样，在调名之外往往还别有诗题。

我们知道，依声填辞是判断另一种音乐文学——词的重要标准，并且词与近代曲辞一样，也是配合燕乐演唱的歌词，二者在曲调名称上甚至也有许多契合之处。如《乐府诗集》中的《水调》、《凉州》、《甘州》、《思归乐》、《春莺啭》、《雨

---

[1] 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第844页，上海，上海古籍出版社，1998。
[2] 沈约《宋书》，第19卷，第549页，北京，中华书局，1974。
[3] 顾学颉点校《白居易集》，第33卷，第738页，北京，中华书局，1979。

霖铃》、《千秋乐》、《胡渭州》、《采桑》、《破阵乐》、《水鼓子》、《婆罗门》、《长命女》、《离别难》、《鹧鸪词》、《何满子》、《竹枝》、《杨柳枝》、《浪淘沙》、《潇湘神》、《抛球乐》、《凤归云》、《拜新月》、《忆江南》、《宫中调笑》、《转应词》、《清平调》、《石州》等近代曲的调名后来都成了词牌的名称。所以，依声填辞创作出来的近代曲辞被许多学者认作文人词的开端而收入词集之中。如《竹枝》、《杨柳枝》、《浪淘沙》、《潇湘神》、《抛球乐》、《忆江南》、《宫中调笑》、《转应词》等曲辞在林大椿所辑的《唐五代词》[①]中有之，张璋、黄畲编的《全唐五代词》[②]中亦有之。

那么，我们据此是否可以断定近代曲辞中这些依声填辞的作品已经脱离了诗的范畴而成为标准的词体呢？事实上，近代曲辞与词在依声填辞上是有区别的。对于词这种文体来说，倚声填辞不但要求先有乐曲，其后依曲调和拍子作词，而且在填辞的过程中还要求篇有定句，句有定字，其调有定格，字有定音，要求十分严格。相对而言，近代曲辞的依声填辞要比词简单得多，而且音乐对歌辞的制约也不那么繁杂。如《松窗杂录》云：

> 开元中，禁中初重木芍药，……上乘月夜白召太真妃以步辇从。李龟年以歌擅一时之名，手捧檀板，押众乐前将歌之。上曰："赏名花，对妃子，焉用旧词乐为？"遂命龟年持金花笺宣赐翰林学士李白，进《清平调》词三章。……上命梨园弟子约略调抚丝竹，遂促龟年以歌。[③]

这里"清平调"指的是与歌辞相配的乐曲曲调，从李白作辞的过程来看，盛唐歌曲在依声填辞时需要考虑乐调的特征，但节拍、句数、以及字数等并没有严格的限制，所以创作上还比较自由。至中唐以后，刘禹锡等人作诗依曲拍为句，创作出一系列近似于词的作品，但是他们依然缺乏严格的词律观念。《碧鸡漫志》载：

> 予考乐天晚年与刘梦得唱和此词，白云"古歌旧曲君休问，听取新翻《杨柳枝》"。又作《杨柳枝》二十韵云："乐童翻怨调，才子弄妍词。"注云：洛下新声也。刘梦得云"请君莫奏前朝曲，听唱新翻《杨柳枝》。"盖后来始变新声，而所谓乐天作《杨柳枝》者，称其别创词也。今黄钟商有《杨柳枝》曲，……旧词多侧字起头，平字起头者十之一二。今词皆侧字起头，第三句亦复侧字起，声度差稳耳。[④]

因此，近代曲辞在创作的过程中是以作诗的角度去填辞的。正如《碧鸡漫志》所言：

---

① 参见林大椿《唐五代词》，香港，商务印书馆，1963。
② 参见张璋、黄畲《全唐五代词》，上海，上海古籍出版社，1986。
③ 《唐五代笔记小说大观》，第1213页，上海，上海古籍出版社，2000。
④ 王灼《碧鸡漫志》，第5卷，第36页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

唐时古意亦未全丧，《竹枝》《浪淘沙》《抛球乐》《杨柳枝》乃诗中绝句，而定为歌曲。故李太白《清平调》词三章，皆绝句。[①]

这就说明《杨柳枝》、《竹枝》、《浪淘沙》等近代曲辞并不具备词调的真正意义，它们在本质上依旧是诗。

尽管如此，还是必须看到，倚声填辞手法的出现，为词的兴起作出了创作方法上的铺垫。正是在根据乐曲进行歌辞创作的过程中，诗人们逐渐开始自觉遵循乐曲本身的节奏，并按照乐曲的节奏来安排歌辞的长短，从而打破了诗歌的齐言模式，导致了词的最终兴起。而根据本节的论述，可知倚声填辞这一歌辞创作手法，正是在近代曲辞的创作中发展起来的。从这个意义上说，近代曲辞的创作促进了词的兴起。

综上所述，近代曲歌辞的创作方式对唐代诗歌的影响，主要表现在三个方面：首先，是促进了诗歌的传播以及艺术水平的锤炼、提高；其次，大曲“选诗入乐”过程中对边塞、闺阁以及饮宴题材的侧重大大丰富了相应题材的创作；最后，近代曲辞创作中“倚声填辞”手法的发展促进了词的兴起。

第三节　近代曲辞创作对初唐诗风的影响

李唐建国之初，以宫体诗为代表的齐梁诗风弥漫了整个诗坛。不但那些由陈、隋入唐的南方文士，如陈叔达、杨师道等人继续沉溺在昔日的文风里，就连唐太宗和他的北方臣僚们也对艳诗产生了浓厚的兴趣。据《唐会要》记载：

七年九月二十三日，上谓侍臣曰：“朕因暇日，每与秘书监虞世南商量今古。朕一言之善，虞世南未尝不悦；有一言之失，未尝不怅恨。尝戏作艳诗，世南进表谏曰：‘圣作虽工，体制非雅。上之所好，下必随之。此文一行，恐致风靡。轻薄成俗，非为国之利。赐令继和，辄申狂简。而今之后，更有斯文，继之以死，请不奉诏旨。群臣皆若世南，天下何忧不理！’因顾谓世南曰：‘朕更有此诗，卿能死否？’世南曰：‘臣闻诗者，动天地，感鬼神，上以风化下，下以风应上。故季札听诗而知国之兴废。盛衰之道，实继于兹。臣虽愚诚，愿不奉诏。’”[②]

由此可见，唐太宗对齐梁艳诗是非常喜爱的。葛晓音先生在《论初、盛唐诗歌革

---

① 王灼《碧鸡漫志》，第1卷，第4页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
② 王溥《唐会要》，第65卷，第1124页，北京，中华书局，1955。

新的基本特征》中提出了一个重要观点，即太宗对艳诗的偏爱是初唐诗歌深受齐梁诗风影响的重要原因：

> 太宗与魏徵纠正了过分强调文艺决定政治的传统偏见，从长远来说，对盛唐诗歌完成文质并茂的革新有其不可低估的影响，但由于齐梁以来浮艳文风毕竟积弊过深，加之太宗的观点实际上还包含有为他爱好艳诗辩护的意思，所以，当时尚不利于有效地肃清齐梁遗风。”[①]

葛先生的观点至为精辟，但我认为其中还是忽略了另外一个极其重要的原因。即，齐梁诗风得以在初唐继续盛行，应该与其时诗歌的入乐有着密切的联系。如吴相洲师《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》中就认为初唐宫体诗的创作与宫廷的歌舞活动大有关系：

> 太宗君臣热衷于宫体诗的写作，与君臣歌舞享乐有着直接的关系。歌舞要求使诗歌入乐，为了入乐，就要在形式上作一些讲究，近体的形式也就随之普及。很明显，当时人们不是仅仅从文本上来学习梁陈诗的，而是和梁陈流行的乐曲一同接受过来的。从某种意义上说，是当时流行乐曲的风格决定了这些诗的风格。[②]

这一见解很有价值，但是书中却没有对此作出进一步的说明。因此，笔者拟从近代曲辞的创作入手，通过探寻唐代宫体诗的入乐特征，找到唐初诗坛继承齐梁遗风的根本原因。

首先，近代曲辞中的许多歌辞都是宫体诗。如李义府的《堂堂》、李百药的《火凤辞》、谢偃以及崔液的《踏歌词》、李白的《清平调》等等都是典型的宫体诗。这些曲辞都以女子作为描写对象，或摹写她们的歌声舞姿，或表现她们的气质外貌，极尽宫体情调，如李义府《堂堂》二首云：

> 镂月成歌扇，裁云作舞衣。自怜回雪影，好取洛川归。
> 懒正鸳鸯被，羞褰玳瑁床。春风别有意，密处也寻香。[③]

这两首辞都充满了浓厚的脂粉气息，但前一首相对含蓄一些，主要通过舞姿来表现歌妓的柔媚，而后一首则通过描写女子在深闺中的慵懒情态，大胆地流露出贪恋美色的心理，与齐梁香艳的宫体诗风毫无二致。又如崔液的《踏歌词》二首：

[①] 葛晓音《汉唐文学的嬗变》，第87页，北京，北京大学出版社，1990。
[②] 吴相洲师《唐诗创作与诗歌传唱关系研究》，第174页，北京，北京大学出版社，2004。
[③] 此二首见《乐府诗集》，第79卷，第840页，上海，上海古籍出版社，1998。

彩女迎金屋，仙姬出画堂。鸳鸯裁锦袖，翡翠帖花黄。歌响舞分行，艳色动流光。庭际花微落，楼前汉已横。金台催夜尽，罗袖拂寒轻。乐笑畅欢情，未半着天明。[1]

这两首辞也是对歌舞的一种描写，但与李义府不同的是，崔液所描写的歌舞是一种集体行为，不但规模盛大，而且昼夜不停，由此可见，唐代宫廷奢华的聚宴活动与宫体诗的流行有很大关系。再如李白的《清平调》三首，辞曰：

云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。
一枝红艳露凝香，云雨巫山枉断肠。借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。
名花倾国两相欢，长得君王带笑看。解释春风无限恨，沉香亭北倚阑干。[2]

李白的乐府多为古体诗，而这三首入乐的《清平调》辞不但是标准的七绝，而且还是典型的宫体诗。这说明在初盛唐的宫廷饮宴中，宫体诗被选入乐应当是一个非常普遍的现象。

其次，近代曲辞所依托的燕乐新声虽然与纯粹的清乐分属于不同的音乐体系，但燕乐是在清乐的基础上与胡乐融合而成的，所以近代曲辞并没有脱离清乐的影响，那些以宫体诗作为歌辞的近代曲则更具有明显的清乐遗风。宋陈旸《乐书》载："隋炀帝以清曲雅淡，每曲终多有解曲。如《元亨》以《来乐》解，《火凤》以《移都师》解之类是也，"[3]又据《通典》记载，"《玉树后庭花》、《堂堂》、《黄鹂留》、《金钗两臂垂》，并陈后主所造。恒与宫女、学士及朝臣相唱和为诗，太乐令何胥采其尤轻艳者，以为此曲。"[4]因此，《火凤》与《堂堂》在音乐上还保留了清美淡雅的清乐特质。如《唐会要》第三十三卷云：

贞观末，有裴神符者，妙解琵琶，作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深爱之。[5]

又据《碧鸡漫志》曰："明皇宣白进《清平调》词，乃是令白于清平调中制词。盖古乐取声律高下合为三，曰清调、平调、侧调，此之谓三调。明皇止令就择上两调，偶不乐侧调故也。"[6]虽然《清平调》在唐前并无同调之曲，但是这里王灼明确地指出了《清平调》是清商三调中的清、平二调，所以它的曲风在某种程度

[1] 此二首见《乐府诗集》，第82卷，第878页，上海，上海古籍出版社，1998。
[2] 此三首见《乐府诗集》，第80卷，第854页，上海，上海古籍出版社，1998。
[3] 陈旸《乐书》，第164卷，文渊阁《四库全书》。
[4] 杜佑《通典》，第145卷，第758页，北京，中华书局，1984。
[5] 王溥《唐会要》，第33卷，第711页，北京，中华书局，1955。
[6] 王灼《碧鸡漫志》，第5卷，第33页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

上更偏重于淡雅的清乐特征。而《清平调》辞三首，是李白根据清、平二调即兴创作的歌辞。因此，他创作宫体诗很可能是为了使诗歌更加适合乐曲的风格。

除了近代曲辞之外，在唐代入乐的宫体诗中还有张若虚的《春江花月夜》、谢偃的《新曲》等。其中《春江花月夜》是创作于陈后主时期的一个乐府曲调，据《旧唐书·音乐志》载：

> 《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》，并陈后主所作。叔宝常与宫中女学士及朝臣相和为诗，太常令何胥又善于文咏，采其尤艳丽者以为此曲。[①]

而且这个曲调在唐代还十分盛行。据《旧唐书·音乐志》记载："（清乐）遭梁、陈亡乱，所存盖鲜。隋室已来，日益沦缺。武太后之时，犹有六十三曲，今其辞存者惟……《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等三十二曲。"[②]所以从入乐的角度来讲，《春江花月夜》属于清商曲辞中的吴声歌曲，它在音乐上具有典型的南朝风格。

综上所述，宫体诗入乐在唐代前期是很普遍的一个情况。而且从这些宫体诗所属的曲调来看，他们都明显的保留了清乐的某些风格。因此，宫体诗入乐时，比较适合那些具有齐梁遗风的乐曲。在唐代前期，清乐虽然已经衰落，但是它在近代曲中的影响还很大，许多曲调都保留了南朝音乐的风格。而这种风格的近代曲在客观上就决定了乐工在选诗入乐时，挑选合适的宫体诗与之相配，于是在歌舞频繁的初唐时期，大量宫体诗应运而生，并影响了整个诗坛的创作风气。

第四节　近代曲辞具体作品研究

本节主要针对"近代曲辞"一目中的两个曲目的具体歌辞略作考论，以期能对相关问题的深入研究有所裨益。这两个问题分别是薛道衡《昔昔盐》歌辞的创作时间以及《杨柳枝》主题的嬗变。以下本文将对这两个问题进行详细的说明。

一、薛道衡《昔昔盐》创作时间再考

《乐府诗集》"近代曲辞"一目中共收录《昔昔盐》二十二首，其中薛道衡一首，五言二十句体；王维一首，是对其《奉和圣制<幸玉真公主山庄，因题石

---

① 刘昫等《旧唐书》，第29卷，第1067页，北京，中华书局，1975。
② 刘昫等《旧唐书》，第29卷，第1062页，北京，中华书局，1975。

壁十韵>之作应制》一诗截取而成，显为唐代选诗配乐之作；余皆唐赵嘏所作。赵嘏以薛辞为本，每句衍为一篇，遂成二十首。《四库全书总目提要》认为其体如“春官程试，摘句命题。”[①]所以该调曲辞的经典之作，当属薛道衡的歌辞。其辞为：

垂柳覆金堤，蘼芜叶复齐。水溢芙蓉沼，花飞桃李蹊。采桑秦氏女，织锦窦家妻。关山别荡子，风月守空闺。恒敛千金笑，长垂双玉啼。盘龙随镜影，彩凤逐帷低。飞魂同夜鹊，倦寝忆晨鸡。暗牖悬珠网，空梁落燕泥。前年过代北，今岁往辽西。一去无消息，那能惜马蹄。[②]

关于这首曲辞的创作时代，萧涤非在《汉魏六朝乐府文学史》中认为是炀帝时期的作品，理由有二：其一：“道衡此篇所带南朝色彩甚浓，当作于炀帝朝，如作于文帝时，不几同司马幼之以华艳而被罪耶？”[③]这是以曲辞风格作为依据所作的判断；其二则是根据《刘氏传记》中的记载而推出的结论：“炀帝善属文，不欲人出其右，薛道衡由是得罪。后因事诛之，曰：‘更能作“空梁落燕泥”否？’”[④]而笔者认为，薛道衡的这首《昔昔盐》应当作于文帝时期。理由如下：

首先，这首辞虽然具有浓厚的南朝色彩，但它表达的并不是单纯的思妇主题，而是借助闺怨这一题材抒发了个人的失意，所以该辞应作于薛道衡失意之时。而根据《隋书·薛道衡传》记载，薛道衡的失意时期共有三次：

有言其党苏威，任人有意故者，除名，配防岭表。……寻有诏征还，直内史省。

道衡既与素善，上不欲道衡久知机密，因出检校襄州总管。道衡久蒙驱策，一旦违离，不胜悲恋，言之哽咽。……在任清简，吏民怀其惠。

炀帝嗣位，转番州刺史。岁馀，上表求致仕。[⑤]

从上述史料来看，薛氏首次被除名以后，很快就被征还朝廷，所以这次失意对他的影响很小。而第二次失意则给他带来很大的打击，因为在出任襄州总管以前，他一直都受到文帝的器重而身居要职，所以这种突然的变故使他很难接受，于是产生了“不胜悲恋”的愁苦情绪。正如他在《高祖文皇帝颂》中所说的那样，“臣轻生多幸，命偶兴运，趋事紫宸，驱驰丹陛，一辞天阙，奄隔鼎湖，空有攀龙之心，徒怀蓐蚁之意。”[⑥]这种失意是一种非常复杂的心态，它交织着薛氏对文帝既

---

① 《四库全书总目提要》，第188卷，1711页，中华书局，1965。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第834页，上海，上海古籍出版社，1998。
③ 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第317页， 北京，人民文学出版社，1984。
④ 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第317页， 北京，人民文学出版社，1984。
⑤ 长孙无忌《隋书》，第57卷，第1408页，北京，中华书局，1973。
⑥ 长孙无忌《隋书》，第57卷，第1412页，北京，中华书局，1973。

期望又失望的情绪，就像独守空闺的思妇一样，充满着无法排遣的幽怨。而《昔昔盐》恰恰体现了薛道衡此时的这种心境，从这个角度说，这首辞应当是此时的作品。

不仅如此，薛道衡另有乐府《豫章行》一首，其辞与《昔昔盐》类似。辞节选如下：

> 君行远度茱萸岭，妾住长依明月楼。楼中愁思不开嚬，始复临窗望早春。鸳鸯水上萍初合，鸣鹤园中花并新。空忆常时角枕处，无复前日画眉人。照骨金环谁用许？见胆明镜自生尘。荡子从来好留滞，况复关山远迢递。[①]

对于这首辞，萧涤非则认为它是文帝时期的作品，理由为："是篇之作，殆为此事（即为襄州总管一事）。道衡开皇初尝聘陈，后又配防岭表，至是复出为襄州总管，皆江南地，故借《豫章行》以自写耳，非真为孤妾鸣冤也！"[②]而从该辞内容来看，其主题与《昔昔盐》如出一辙，都是借思妇的闺怨抒写内心的忧郁，同时二者在文体上也极其相似，所以《豫章行》与《昔昔盐》应当是同一时期的作品，何《豫章行》作于文帝时期，而《昔昔盐》作于炀帝时期呢？因此笔者认为，二辞都是薛道衡在襄州任上所作。况且根据《隋书·高祖纪》记载，"尚书左仆射、越国公杨素，尚书右仆射、邳国公苏威，吏部尚书、奇章公牛弘，内史侍郎薛道衡，秘书丞许善心，内史舍人虞世基，著作郎王劭，或任居端揆，博达古今，或器推令望，学综经史，委以裁缉，实允佥议。可并修定五礼"[③]"（开皇四年）冬十一月壬戌，遣兼散骑常侍薛道衡、通直散骑常侍豆卢实使于陈。"[④]又《隋书·薛道衡传》云："江东雅好篇什，陈主尤爱雕虫，道衡每有所作，南人无不吟诵焉。"[⑤]在与南人共职以及出使陈朝的过程中，薛道衡深受南方文风的影响。及失意时他远离宫廷，创造出《昔昔盐》这样的曲辞是十分自然的事情，并不能因其有南方色彩就将之归入炀帝时期。

而薛道衡的第三次失意发生在炀帝继位之后，他从襄州总管转为番州刺史的这段时期。根据《隋书·薛道衡传》记载，薛氏配防岭表时，炀帝"时在扬州，阴令人讽道衡从扬州路，将奏留之。道衡不乐王府，用汉王谅之计，遂出江陵道而去。"[⑥]在炀帝嗣位一年多以后，他主动上表请求辞官，并且在拜见炀帝时还进呈了《高祖文皇帝颂》，这些都足以表明他所留恋的乃是杨坚的治国之风，而对于隋炀帝却不见丝毫的倾慕之情。因此，他对炀帝也不会产生如此哀怨的思想情

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第34卷，第399页，上海，上海古籍出版社，1998。
② 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第310页，北京，人民文学出版社，1984。
③ 长孙无忌《隋书》，第2卷，第48页，北京，中华书局，1973。
④ 长孙无忌《隋书》，第1卷，第22页，北京，中华书局，1973。
⑤ 长孙无忌《隋书》，第57卷，第1406页，北京，中华书局，1973。
⑥ 长孙无忌《隋书》，第57卷，第1407页，北京，中华书局，1973。

绪。

其次，根据历史上关于隋炀帝杀害薛道衡的记载，判定《昔昔盐》作于炀帝时也是不可靠的，宋人即有这样的看法。如吴曾《能改斋漫录》云：

> 唐潘远《纪闻》载："隋炀帝作诗有押'泥'字者，群臣皆以为难和。薛道衡后至，诗成，有'空梁落燕泥'之句。帝恶其出已上，因事诛之。临刑问：'复能道得空梁落燕泥否？'"予考二事相似，然小说可信者少。及观五代韦縠所编唐贤《才调集》诗，其中载刘长卿一诗《别宕子怨》，凡十韵，有一联云："暗牖悬蛛网，空梁落燕泥。"与唐潘远所载道衡诗无异，何耶？以隋书考之，炀帝嗣位，道衡自襄州总管，转潘州刺史。岁余，上表求致仕。帝许，以秘书监待之。道衡既至，上高祖颂。帝览之不悦，拜司隶大夫，将置之罪。道衡不悟，遂因议新令事，付执法勘之。帝令自尽，宪司缢杀之。然则道衡贻怒炀帝，因献颂所致。况又《才调集》以为长卿诗，远说甚可疑也。又据道衡集亦有此，但名为《昔昔盐》。当是道衡自作，不缘和韵耳。[①]

这段文字不但驳斥了小说家关于《昔昔盐》本事的传言，还考证了薛道衡的死因，所言甚为合理。根据《隋书·庾自直传》记载，隋炀帝是一位非常重视文化的皇帝，而且"有篇章，必先示（庾）自直，令其诋诃。自直所难，帝辄改之。"[②]因此，他对才能之士十分偏爱，并不会以薛辞高于自己的文采而杀之。况且道衡临刑，炀帝即使问其"复能道得'空梁落燕泥'否？"，亦不能确定《昔昔盐》就是炀帝时期的作品，而只能说明该辞出于薛氏而已。

二、《杨柳枝》主题的嬗变

《杨柳枝》在中唐以后是一个非常流行的乐府曲调，其间不但作者频出，数量繁多，而且曲辞的主题也十分丰富，仅以白居易的《杨柳枝》来说，就涉及到单纯咏柳、折柳寄情、借柳咏人等多个主题。那么《杨柳枝》的原始主题是什么呢？其他主题又是如何发展的呢？这是下面将要探讨的问题。

笔者认为，要探讨《杨柳枝》的原始主题，绝不能忽略该曲调的来源问题。虽然《杨柳枝》是中唐以后的新声，但是其渊源却可上溯至唐以前的《折杨柳》。[③]如《乐府诗集》引薛能言曰："《杨柳枝》者，古题所谓《折杨柳》也。"[④]《唐音癸签》第十三卷亦从其说。所以，《杨柳枝》的主题应该与《折杨柳》的主题

---

① 宋胡曾《能改斋漫录》，第4卷，第88页，上海，上海古籍出版社，1979。
② 长孙无忌《隋书》，第76卷，第1742页，北京，中华书局，1973。
③ 关于《杨柳枝》的起源，目前另有三种说法存在：一为亡隋之音，二为盛唐教坊乐，三为白居易所创。沈冬的《唐代乐舞新论》对这三种说法一一进行了批驳。可参考该书第96页，北京，北京大学出版社，2004。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第81卷，第862页，上海，上海古籍出版社，1998。

有很大的关系。据《乐府诗集》第二十二卷：

> 《唐书·乐志》曰："梁乐府有胡吹歌云：'上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹横笛，愁杀行客儿。'此歌辞元出北国，即鼓角横吹曲《折杨柳》是也。"《宋书·五行志》曰："晋太康末，京洛为折杨柳之歌，其曲有兵革苦辛之辞。"按古乐府又有《小折杨柳》，相和大曲有《折杨柳行》，清商四曲有《月节折杨柳歌》十三曲，与此不同。[①]

因此，《折杨柳》在唐前有横吹曲、相和曲以及清商曲等多种形式。其中相和曲辞与清商曲辞的内容与题目之间并无必然的关联，所以它们对中唐《杨柳枝》的影响并不大。而汉横吹曲辞《折杨柳》则采用赋题法，曲辞皆以折柳寄别作为主题，从而使"杨柳"在唐代成为别离之情的典型意象，并直接影响了《杨柳枝》的主题。如以下数首《杨柳枝》就都表现了这一主题：

> 叶含浓露如啼眼，枝袅轻风似舞腰。小树不禁攀折苦，乞君留取两三条。（白居易）
> 人言柳叶似愁眉，更有愁肠似柳丝。柳丝挽断肠牵断，彼此应无续得期。（白居易）
> 御陌青门拂地垂，千条金缕万条丝。如今绾作同心结，将赠行人知不知。（刘禹锡）
> 城外春风满酒旗，行人挥袂日西时。长安陌上无穷树，唯有垂杨管别离。（刘禹锡）
> 暂凭樽酒送无憀，莫损愁眉与细腰。人世死前唯有别，春风争拟惜长条。（李商隐）
> 含烟惹雾每依依，万绪千条拂落晖。为报行人休尽折，半留相送半迎归。（李商隐）
> 伤见路旁杨柳春，一枝折尽一重新。今年还折去年处，不送去年离别人。（施肩吾）
> 暖傍离亭静拂桥，入流穿槛绿摇摇。不知落日谁相送，魂断千条与万条。（孙魴）[②]

所以，攀折寄情应当就是唐代《杨柳枝》的原始主题。

又白居易《杨柳枝二十韵》有诗句云："重重遍头别，一一拍心知。塞北愁攀折，江南苦别离。黄遮金谷岸，绿映杏园池。春惜芳华好，秋怜颜色衰。取来歌里唱，胜向笛中吹。"[③]其中"塞北"六句就是对《杨柳枝》主题的一种概括。其中可见《杨柳枝》除了直接继承《折杨柳》的主题之外，还以杨柳枝作为描写对象，创作出许多单纯咏柳的曲辞。如：

> 陶令门前四五树，亚夫营里百千条。何似东都正二月，黄金枝映洛阳桥。（白居易）
> 依依袅袅复青青，勾引清风无限情。白雪花繁空扑地，绿丝条弱不胜莺。（白居易）
> 南陌东城春早时，相逢何处不依依，桃红李白皆夸好，须得垂杨相发辉。（刘禹锡）
> 金谷园中莺乱飞，铜驼陌上好风吹。城东桃李须臾尽，争似垂杨无限时。（刘禹锡）

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第22卷，第862页，上海，上海古籍出版社，1998。
② 此八首诗皆录于《乐府诗集》，第867卷，第863—867页，上海，上海古籍出版社，1998。
③ 顾学颉校点《白居易集》，第32卷，第724页，北京，中华书局，1979。

扬子江头烟景迷，隋家宫树拂金堤。嵯峨犹有当时色，半蘸波中水鸟栖。（刘禹锡）

迎得春光先到来，浅黄轻绿映楼台。只缘袅娜多情思，便被春风长请授。（刘禹锡）

灵和风暖太昌春，舞线摇丝向昔人。何似晓来江雨后，一行如画隔遥津。（孙魴）

秾低似中陶潜酒，软极如伤宋玉风。多谢将军绕营种，翠中闲卓战旗红。（齐己）[①]

这些曲辞分别从不同角度对杨柳的枝条进行了描述，其中“黄金”、“青青”、“绿丝”、“浅黄”、“轻绿”以及“翠”等清新的色彩映衬出春日柳枝的勃勃生机，而“依依袅袅”、“若不胜莺”、“袅娜”、“舞线摇丝”、“秾低”、“软极”、“摇摇”则形象地体现了春日杨柳的美好形态。

《杨柳枝》还有一个重要的主题就是借柳咏史或咏人。如白居易《杨柳枝》曰：“苏州杨柳任君夸，更有钱塘胜馆娃。若解多情寻小小，绿杨深处是苏家。”[②]温庭筠《杨柳枝》云：“苏小门前柳万条，毵毵金线拂平桥。黄莺不语东风起，深闭朱门伴细腰。”[③]苏小小是晋朝的歌妓，所以这两首曲辞在咏柳的同时又兼有咏史及咏人的三重内涵。又刘禹锡：“炀帝行宫汴水滨，数珠残柳不胜春。昨来风起花如雪，飞入宫墙不见人。”[④]与韩琮：“梁苑隋堤事已空，万条犹舞旧春风。那堪更想千年后，谁见杨花入汉宫。”[⑤]乃是关于隋炀帝故实的咏史之作。而皇甫松：“春入行宫映翠微，玄宗侍女舞腰丝。如今柳向空城绿，玉笛何人更把吹。”[⑥]与张祜：“莫折宫前杨柳枝，玄宗曾向笛中吹。伤心日莫烟霞起，无限春愁生翠眉。”[⑦]则是关于唐玄宗故实的咏史之作。

上述《杨柳枝》辞虽然表达了不同的主题，但在内容上它们皆由《杨柳枝》的题目敷衍而出，因此都属于赋题之作。而晚唐以后的《杨柳枝》则逐步脱离原题而向非赋题的方向发展。如裴諴、温岐《新添声杨柳枝》曰：

思量大是恶因缘，只得相看不得怜。愿作琵琶槽那畔，美人长抱在胸前。（裴諴）

独房莲子没人看，偷折莲时命也拼。若有所由来借问，但道偷莲是下官。（裴諴）

一尺深红朦曲尘，旧物天生如此新。合欢桃核终堪恨，里许元来别有人。（温岐）

井底点灯深烛伊，共郎长行莫围棋。玲珑骰子安红豆，入骨相思知不知。（温岐）[⑧]

据范摅《云溪友议》云：“裴郎中諴，晋国公次弟子也，足情调，善谈谐。举子

---

① 此八首诗皆录于《乐府诗集》，第81卷，第863—867页，上海，上海古籍出版社，1998。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第81卷，第863页，上海，上海古籍出版社，1998。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第81卷，第865页，上海，上海古籍出版社，1998。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第81卷，第864页，上海，上海古籍出版社，1998。
⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第81卷，第865页，上海，上海古籍出版社，1998。
⑥ 郭茂倩《乐府诗集》，第81卷，第866页，上海，上海古籍出版社，1998。
⑦ 郭茂倩《乐府诗集》，第81卷，第866页，上海，上海古籍出版社，1998。
⑧《唐五代笔记史料大观》，第1310页，上海，上海古籍出版社，2000。

温歧为友，好作歌曲……二人又为《新添声杨柳枝》词，饮筵竞唱其词而打令也……请德华一陈音韵，以为浮艳之美，德华终不取焉。”[①]裴、温二人的《杨柳枝》不但没有任何关于杨柳的描述，而且还借琵琶、莲子、核桃、骰子等摹写男女之情，香艳秾丽，所以这四首曲辞已经完全脱离中唐《杨柳枝》的主题，而更加接近于晚唐词的婉约浮艳了。

综上，《杨柳枝》沿着折柳寄情这一原始主题，在中唐逐步向咏物、述人及写史等主题多向发展，并于晚唐脱离曲调的含义，产生了非赋题的曲辞。

[①]《唐五代笔记史料大观》，第1310页，上海，上海古籍出版社，2000。

结 语

近代曲辞是《乐府诗集》中唯一以时代为标准而进行命名的类别，所以它所依附的近代曲必然具有强烈的时代特征。根据郭茂倩对“近代曲”所作的理论界定以及《乐府诗集》“近代曲辞”的收录情况，本文认为，近代曲辞实质上就是隋唐之际的燕乐歌辞。而燕乐是隋唐之际兴起的新俗乐，虽然它包含了许多清乐的因素，但其更融合了大量的胡夷里巷之曲，所以近代曲在音乐体系上已经大大不同于前代的清乐。郭茂倩也正是根据这一点将近代曲辞单独列出，归为一类的。具体言之，判定近代曲的标准有三个。首先是曲调必须创制于隋唐时期，其次是必须适用于宴享，最后是不包括纯粹的雅乐与纯粹的清乐。必须这三个限定同时得到满足，一首乐曲才可以称为近代曲。此外，对近代曲辞的补充及勘误也必须在这三个标准的基础上进行，才能得出准确的判断。

近代曲是近代曲辞的音乐载体。近代曲辞的传播在很大程度上要依靠近代曲的表演来完成，所以本文对近代曲辞的音乐学研究是从近代曲的表演机构入手的。唐代的音乐机构十分发达，除了前代已有的太常寺以外，还成立了梨园与教坊，它们都是近代曲的表演机构，其中梨园主要是表演法曲的音乐机构。法曲是清乐衰落的产物，是近代曲中与清乐关系最为密切的一种音乐形式。它的流变与唐代音乐的发展也有很大关系。而且通过对法曲具体曲目的考察，我们不但可以发现某些近代曲与前代清乐的继承关系，而且还可以了解到关于近代曲创作的一些情况。

近代曲是隋唐音乐的主体，它的流传情况对于我们研究近代曲辞的创作也非常关键。隋炀帝十分喜爱音乐，并且在朝中采取了有利于音乐发展的文化政策，促使了近代曲在隋朝的兴起。到了初盛唐时期，近代曲开始盛行于宫廷之中，并且被适用于宫廷生活的很多场合。而安史之乱后，由于各种各样的原因，近代曲在宫廷逐步衰落，开始转向了民间。

近代曲辞作为一种音乐文学，它的曲调与曲辞之间有着不可分割的联系。对这些联系的考察可以在一定程度上帮助我们揭示唐代音乐对文学的影响。虽然近代曲发端于隋朝，但是由于现存近代曲辞的数量有限，所以这种关系很难从隋辞中找到。而真正能够体现近代曲对诗歌创作产生影响的是唐代的近代曲辞。在研究近代曲辞创作方式的过程中，笔者对大曲歌辞进行了详实的分析，从中发现乐工在“选诗入乐”时不仅对诗歌有形式上的要求，而且对诗歌的题材也有严格的标准。即被选入大曲的诗歌必须以边塞、闺阁和饮宴题材为主。这样，如果诗人希望自己的作品被乐工选取变成入乐的歌辞，他们就要在诗歌题材上多作考虑。

因此，从某种意义上说，选诗入乐决定了诗人的创作倾向，进而对唐代诗歌的题材产生了一定的影响。

从宫体诗入乐的角度来研究齐梁诗风对初唐诗歌创作的影响，这也是一个值得关注的问题。首先，在近代曲辞中，许多曲调的歌辞都是宫体诗，这说明唐代宫体诗入乐歌唱的情况非常普遍。其次，这些宫体诗所依附的曲调在音乐风格上还保留了清乐的某些特征。因此，宫体诗在入乐时就比较适合那些具有齐梁遗风的乐曲。在唐代前期，清乐虽然已经衰落，但是它在近代曲中的影响还很大，许多曲调都保留了南朝音乐的风格。而具有这种风格的近代曲在客观上就决定了乐工会挑选合适的宫体诗与之相配。于是，在歌舞频繁的初唐时期，大量宫体诗应运而生，并影响了整个诗坛的创作风气。

文章最后对薛道衡《昔昔盐》创作时间的论证以及对《杨柳枝》主题嬗变的探讨只是两个个案研究，它们只是近代曲辞很细小的两个问题。但是，对近代曲辞进行文学研究时，并不能脱离对曲辞的具体研究。因此，其中的个案研究也不容忽视。兹列于文末最后一节，以备为相关问题的研究提供一定的参考。

参考文献

《诗经译注》，周振甫注，北京，中华书局，2002。
《礼记注疏》，郑玄注，陆德明、孔颖达疏，上海，上海中华书局，1920-1934。
《尚书注疏》，孔安国传，孔颖达疏，北京，北京大学出版社，1999。
《春秋左传注疏》，杜预注，孔颖达疏，北京，北京大学出版社，1999。
《钦定礼记义疏》，鄂尔泰著，上海，点石斋刻本，清光绪14年。
《抱朴子内篇校释》，葛洪著，北京，中华书局，1985。

《后汉书》，范晔著，北京，中华书局，1965。
《三国志》，陈寿著，北京，中华书局，1959。
《晋书》，房玄龄著，北京，中华书局，1974。
《宋书》，沈约著，北京，中华书局，1974。
《南齐书》，萧子显著，北京，中华书局，1972。
《梁书》，姚思廉著，北京，中华书局，1973。
《魏书》，魏收著，北京，中华书局，1974。
《北史》，李延寿著，北京，中华书局，1974。
《隋书》，长孙无忌等著，北京，中华书局，1973。
《旧唐书》，刘昫等著，北京，中华书局，1975。
《新唐书》，欧阳修、宋祁著，北京，中华书局，1975。
《资治通鉴》，司马光著，北京，中华书局，1956。
《唐会要》，王溥著，北京，中华书局，1955。
《通典》，杜佑著，北京，中华书局，1984。
《通志二十略》，郑樵著，北京，中华书局，1995。
《文献通考》，马端临著，北京，中华书局，1986。
《贞观政要集校》，吴兢著，北京，中华书局，2003。

《乐府诗集》，郭茂倩著，北京，中华书局，1979。
《庾子山集注》，倪璠注，北京，中华书局，1980。
《李太白全集》，王琦注，北京，中华书局，1977。
《杜诗详注》，仇兆鳌注，北京，中华书局，1979。
《元稹集》，北京，中华书局，1982。
《白居易集》，顾学颉校，北京，中华书局，1979。
《柳宗元集》，北京，中华书局，1979。
《刘禹锡诗集编年笺注》，蒋维崧等笺，济南，山东大学出版社，1997。
《李商隐诗歌集解》，刘学锴、余恕诚注，北京，中华书局，1998。
《全唐诗》，北京，中华书局，1999。
《文苑英华》，李昉等著，北京，中华书局，1966。
《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，任半塘、王昆吾著，成都，巴蜀书社，1990。

《西京杂记》，葛洪著，上海，上海古籍出版社，1991。
《洛阳伽蓝记》，杨衒之著，范祥雍校注，上海，上海古籍出版社，1978。

《大唐西域记》，玄奘、辩机著，北京，中华书局，2000。
《云仙杂记》，冯贽著，上海，上海商务印书馆，1934。
《国史补》，李肇著，上海，上海古籍出版社，1979。
《乐府杂录》，段安节著，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
《教坊记》，崔令钦著，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
《羯鼓录》，南卓著，沈阳，辽宁教育出版社，1998。
《唐诗纪事》，计有功著，北京，中华书局，1972。
《太平广记》，李昉著，北京，中华书局，1961。
《太平御览》，李昉等著，北京，中华书局，1960。
《册府元龟》，王钦若、杨亿等著，北京，中华书局，1960。
《说郛》，陶宗仪，上海，上海古籍出版社，1988。
《文心雕龙》，刘勰著，北京，人民文学出版社，1958。
《碧鸡漫志》，王灼著，古典文学出版社，1957。
《唐音癸签》，胡震亨著，上海，上海古籍出版社，1981。
《诗话总龟》，阮阅著，北京，人民文学出版社，1998。
《四库全书总目提要》，纪昀等著，北京，中华书局，1965。
《唐五代笔记小说大观》，丁如明等校，上海，上海古籍出版社，2000。
《宋元笔记小说大观》，上海，上海古籍出版社，2001。

《中国音乐史》，王光祈著，北京，中华书局，1934。
《隋唐燕乐调研究》，林谦三（日）著，上海，上海商务出版社，1955。
《中国诗史》，陆侃如、冯阮君著，北京，人民文学出版社，1956。
《唐代音乐史的研究》，岸边成雄著，台湾，台湾中华书局，1973。
《元白诗笺证稿》，陈寅恪著，上海，上海古籍出版社，1978。
《中国音乐史纲要》，沈知白著，上海，上海文艺出版社，1982。
《唐代政治史述论稿》，陈寅恪著，上海，上海古籍出版社，1982。
《唐声诗》，任半塘著，上海，上海古籍出版社，1982。
《词与音乐》，刘尧民著，昆明，云南人民出版社，1982。
《汉魏六朝乐府文学史》，萧涤非著，北京，人民文学出版社，1984。
《词与音乐关系研究》，施议对著，北京，中国社会科学出版社，1985。
《乐府诗史》，杨生枝著，西宁，青海人民出版社，1985。
《隋唐五代音乐史料》，吉联抗著，上海，上海文艺出版社，1986。
《燕乐三书》，哈尔滨师范大学中文系古籍整理研究室编，哈尔滨，黑龙江人民出版社，1986。
《汉唐文学的嬗变》，葛晓音著，北京，北京大学出版社，1990。
《汉乐府研究》，张永鑫著，南京，江苏古籍出版社，1992。
《唐代酒令艺术》，王小盾著，上海，知识出版社，1995。
《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，王昆吾著，北京，中华书局，1996。
《乐府诗述论》，王运熙著，上海，上海古籍出版社，1996。
《中国之美文及其历史》，梁启超著，北京，东方出版社，1996。
《乐府文学史》，罗根泽著，北京，东方出版社，1996。
《词曲史》，王易著，北京，东方出版社，1996。
《初盛唐诗歌的文化阐释》，杜晓勤著，北京，东方出版社，1997。
《诗国高潮与盛唐文化》，葛晓音著，北京，北京大学出版社，1998。
《中唐诗歌之开拓与新变》，孟二冬著，北京，北京大学出版社，1998。
《唐五代文学编年史》，傅璇琮主编，沈阳，辽海出版社，1998。

《敦煌诗集残卷辑考》，徐俊辑，北京，中华书局，2000。
《唐宋词社会文化学研究》，沈松勤著，杭州，浙江大学出版社，2000。
《南方民族文学关系史》，邓敏文著，民族出版社，2001。
《唐诗十三论》，吴相洲著，北京，学苑出版社，2002。
《中国词学史》，谢桃坊著，成都，巴蜀书社，2002。
《唐宋词通论》，吴熊和著，北京，商务印书馆，2003。
《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》，吴相洲著，北京，北京大学出版社，2004。
《唐代乐舞新论》，沈冬著，北京，北京大学出版社，2004。

《试论刘禹锡的<竹枝词>》，陈思和，《复旦学报》，1981 年第 2 期。
《唐教坊舞曲<春莺啭>》，王耕夫，《舞蹈》，1981 年第 4 期。
《说<思归乐>调名的缘起》，牛维鼎，《安徽大学学报》1982 年第 2 期。
《<竹枝词>的源流》，彭秀枢、彭南均，《江汉论坛》，1982 年第 12 期。
《<竹枝词>的渊源及其流变》，倪木兴，《泉州师专学报》1983 年第 2 期。
《刘禹锡<竹枝词>、<踏歌词>研究》，邓小军，《安徽师大学报》，1983 年第 4 期。
《说王之涣的<凉州词>》，孟庆林《齐齐哈尔师范学院学报》，1984 年第 1 期。
《王翰<凉州词>的情调是“豪放”吗？》，刘德华，《苏州大学学报》，1984 年第 4 期。
《断肠曲<何满子>》，李映明，《福建音乐》，1984 年第 5 期。
《侧商调里唱“伊州”》，何昌林，《新疆艺术》，1985 年第 2 期。
《略论<竹枝词>的特点及其研究价值》，丘良任，《广东社会科学》，1985 年第 3 期。
《踏歌与打歌》，黄镇方，《民族文化》，1985 年第 5 期。
《“踏歌”臆解》，杨海中，《中州学刊》，1986 年第 5 期。
《刘禹锡<竹枝词>写作地点考辨》，陈建中，《上海师范大学学报》，1988 年第 3 期。
《论刘禹锡的民歌体乐府诗》，萧瑞峰，《杭州大学学报》，1989 年第 1 期。
《接受美学与<凉州词>》，陈良运，《名作欣赏》，1989 年第 3 期。
《王翰<凉州词（葡萄美酒）>一解》，邓元煊，《祁连学刊》，1990 年第 2 期。
《<竹枝>系列考》，赵曼初，《吉首大学学报》1990 年第 2 期。
《析<阳关>歌词的嬗变》，邓宗舒，《中国音乐》1992 年第 2 期。
《<阳关三叠>唱法探微》，邓宗舒，《中国音乐》1992 年第 2 期。
《从民间“竹枝词”到文人“竹枝词”》，屈小强，《民间文学论坛》，1992 年第 6 期。
《浪淘沙源流》，赵曼初，《吉首大学学报》1993 年第 1 期。
《唐代乐工“翻曲”考》，郑祖襄，《中国音乐》，1993 年第 4 期。
《民歌“竹枝”溯源:竹枝词新论之一》，傅如一、张琴 ，《山西大学学报》，1993 年第 4 期。
《唐代教坊与诗歌》，章继光，《中国韵文学刊》，1993 年第 7 期。
《“何满子”词调拍式与词曲组合》，庄永平，《星海音乐学院学报》，1994 年第 1 期。
《敦煌乐谱<水鼓子>》，陈应时，《中国音乐》，1995 年第 2 期。
《再论<贺圣朝>与<杨柳枝>》，姜书阁，《中国韵文学刊》，1995 年第 2 期。
《<渭城曲>“阳关三叠”新解》，张天健，《广西大学学报》，1995 年第 5 期。
《论“踏歌”:唐诗民俗文化探源之二》，李晖，《合肥教院学报》，1996 年第 1 期。
《唐代大曲第一部——<秦王破阵乐>》，李石根，《交响》（《西安音乐学院学报》），1997 年第 1 期。
《论踏歌》，吴旭，《中国典籍与文化》，1997 年第 2 期。
《敦煌乐谱<水鼓子>曲校勘与研究》，庄永平，《交响》（西安音乐学院学报），1998 年第 1 期。

《整合拉邦动作谱及拉邦动作分析对中国唐代（618—907）宴乐〈春莺啭〉分析研究》，刘凤学，《舞蹈》，2000 年第 1 期。
《从<秦王破阵乐>谈音乐的传播与传承》，陈四海，《中国音乐》，2000 年第 3 期。
《隋炀帝第一次东征高句丽兵力新探》，熊义民，《暨南学报》，2002 年第 4 期。

CAPITAL NORMAL UNIVERSITY

CNU

1954